So hat denn die letztere ihr natürliches, in edeln Musikwerken beglaubigtes Recht, das durch allerlei Missbrauch des Genres unmöglich verneint werden kann.

Andere suitenhafte Werke. Divertimento. Serenade. Kassation.

Das Divertimento (Divertissement), also eine musikalische Unterhaltungsmusik meist für mehrere Instrumente, besteht aus fünf bis sechs einzelnen Stücken, theils von Menuet- und Marsch-, theils von andern Formen. Die Serenade (Ständchen) ist eine Abendmusik nach Art des vorhin beschriebenen Divertimento. Diese Musikgattungen wurden zu Haydns und Mozarts Zeit gepflegt und vielfach eigens bestellt: das Divertimento z. B. zu Tafelmusiken und Lustbarkeiten, die Serenade zu Ehren- und Liebesbezeugungen. Die Serenade wird (im Unterschiede vom Divertimento) auch als Sologesang dargeboten. — Die Kassation (Cassazione) bedeutet eine Abschiedsmusik in Form und Art des Divertimento. Nach dieser Musik pflegte man früher die cyklischen Gelegenheitsstücke überhaupt als »Kassationsmusik« zu bezeichnen.

Von der Suite zur Sonate.

War die Suite ursprünglich eine Folge von Tanzstücken, namentlich der Allemande, Courante, Sarabande und Gigue, so kam mit dem »Air« und der Variation bereits ein fremdes, nicht tanzgemässes Element hinein, das die Tendenz und engere Form der Suite verändert. Das Air hat in seinem lyrischen Drange die Neigung, über die liedhafte Form hinaus in die Breite zu gehen und so einen umfangreicheren Satz zu bilden, der leicht den Raum von mehreren Suitenstücken einnehmen konnte. Auch die »Variationen« dehnen sich unversehens zu einem grösseren selbständigen Satze aus; die »Ouverture« in der Suite geht aber vollends ins Breite. Betrachtet man ferner die häufige ausführlichere Behandlung der »Allemande« in der Suite, gegenüber den meist knapp geformten andern Tanzstücken, besonders aber den mehr oder minder allgemein musikalischen Charakter der Allemande, welche da, wo es weder Präludium noch Ouverture giebt, den ersten Suitensatz zu bilden pflegt, so darf man darin wohl Symptome zu einer Ablösung einzelner Stücke aus der Suite erkennen, deren Gefüge überhaupt von zu lockerer Art war, als dass nicht ihre Sätze, Familiengliedern gleich, nach Emancipation streben sollten.

Die nächste Bethätigung dieses Zuges war ein Drang nach innerer Bereicherung des ersten Satzes, und zwar durch ein Fortwachsen in Motiven von kontrastirendem Charakter. Was sonst in einem zweitheiligen Hauptsatze mit dem ihm gegenüber gestellten »Trio« geschah, ereignete sich nun innerhalb eines einzigen Satzes, um so dessen organische Erweiterung zu bewirken. — Während aber früher der Hauptsatz mit seinem Trio nur eine äusserliche Gegenüberstellung von Sätzen war, welche keine innere Beziehung in gegenseitiger Durchdringung finden konnten, änderte sich dies Verhältnis in dem Zuge des innern Fortwachsens eines Satzes, in welchem das eine Motiv aus sich heraus ein anderes folgert und durch Periodenfügung und Modulation auf dasselbe hinführt. Da ist dann also eine innere Verbindung, eine organische Zugehörigkeit vorhanden und damit der Anlass gegeben, das frühere flache Bild zu plastischer Rundung zu gestalten: das Nebeneinander einzelner Sätze ist nun ein Ineinander geworden, die nur äusserlich hingestellte Kontrastirung geht nun aus einem vielseitiger befruchteten Wesen hervor, um ausführlichere psychologische Bilder zu erzeugen.

Auf diese Weise erstand schon in der Blüthezeit der Suite, durch ein freieres Gewährenlassen der Phantasie berufener Meister, nach und nach eine Satzform, welche auf das Solostück der Sonate hinführte, um vorerst eine Art von Mittelform zwischen Suite und Sonate hervorzurufen und so der nach und nach hervortretenden Tendenz einer wandelbaren Stimmung Raum zu geben.

Das Wort »Sonate« stammt her von dem lateinischen sonare, klingen, einem Ausdruck, welcher zur Zeit des ersten Erwachens einer nicht bloss begleitenden, den Gesang unterstützenden, sondern allein und selbständig auftretenden Instrumentalmusik entstand, um den Unterschied zwischen einem textlichen Sing- und textlosen Klingstück zu markiren.

Als zum ersten Male Andrea Gabrieli (1510—1586) den Titel »Sonati à 5 istromenti« gebrauchte, geschah dies nicht, um eine damals noch nicht vorhandene Kunstform anzudeuten, sondern um die seltene neue Kompositionsgattung, Musikstücke für Instrumente allein, ohne Gesang, zu bezeichnen. Als der Schüler und Neffe des eben genannten Urhebers der venetianischen Schule, Giovanni Gabrieli (1557—1612) seine »Sonaten« für Geigen und Blasinstrumente schuf, waren dies Stücke, welche, fern von der späteren Sonatenform, kirchlichen Zwecken dienten und nachher zu dem Titel »Sonata da chiesa« (Kirchen-Sonate) führten; die »Sonata da camera« (Kammersonate) war dazu das weltliche Seitenstück. Da diese Sonaten mehrere Sätze enthielten, waren sie in

ihrer Art nur ein suitenhaftes Ganzes. Corelli, der Geiger (1653—1713) wendete den Titel Sonate auf begleitete Violinstücke in suitenhafter Folge an, wie Domenico Scarlatti (1683—1757) auf nur einsätzige zweitheilige Klavierstücke. Diese letzteren zeigen bereits allgemeinhin den Grundriss eines ersten Sonatensatzes in seiner ungefähren Gliederung.

In Deutschland war es zuerst S. Bachs Vorgänger an der Leipziger Thomasschule, Johann Kuhnau (1667—1722), der den Titel »Sonate« auf mehrsätzige Klavierstücke anwendete, welche nicht den suitenhaften Charakter einer Tanzsammlung zeigten, ohne damit die Sonatenform weiter als auf die Stufe des Übergangs von der Suite gebracht zu haben.

Auch weder Händel noch S. Bach gaben ihrer Sonate den vollendeten Bau: der vorherrschende serieuse Zug aber charakterisirte sie als dem Geiste nach sonatenhaft.

Durch Ph. Em. Bach (1714—1788) wurde die Sonate erst entschieden ihrer Entwickelung entgegen geführt, und zwar als Klavierstück. Dieser zweite hochbegabte Sohn Seb. Bachs führte die Musik aus dem plastisch strengen, die alte Epoche charakterisirenden Stil in eine jugendliche, poetisch frisch befruchtete Zeit hinüber, deren neues Empfindungsleben auf die älteren Formen theils auflösend, theils umwandelnd wirkte. Dieses neu erwachte Leben förderte den Bau des Sonatensatzes aus innerer psychologischer Nothwendigkeit, um die Gefühlsnatur zu freier Entfaltung zu bringen: eine Mission, welche durch den vorgeschrittenen Jos. Haydn (1732—1809) zu vorläufiger Vollendung gebracht wurde. Den noch höher organisirten Mozart (1756—1791) und Beethoven (1770—1827) wurde so eine neue Kunstform fertig überliefert, fähig, jedem neuen Geiste der Epochen und Genies fügsam zu sein und als bedeutendste und umfassendste Form der instrumental dichtenden Tonkunst zu dienen.

Die Sonate, Symphonie etc.

Hält man die Grundrisse der entwickelten Tanzform im Sinne fest, so hat man dieselbe nur immer mit neuen Zwischen-, Neben-, Übergangssätzen und sonstigen Episoden zu denken, um zuletzt auch die grössesten Formen fasslich finden zu können. Es entspricht solche vielgegliederte Form sowohl der Natur als auch den gewöhnlichen Lebensverhältnissen, insofern es darin verschiedene

Bereiche höherer und niederer Ordnung giebt, deren jedes auf seiner Stufe als ein erstes, oberes für das folgende betrachtet werden kann.

So kann z. B. ein zweites Thema einen Nebensatz erhalten, dem dann jenes ein Erstes ist; dieser Nebensatz kann wieder in Theilen bestehen, etc.

Die Sätze der Sonate, Symphonie etc.

Die Sonate besteht aus mindestens zwei selbständigen Stücken, die man Sätze nennt, deren erster der Hauptsatz, deren letzter der Schlusssatz oder das Finale genannt wird, oft auch ein Rondo ist. Beide Sätze pflegen immer ein mehr oder weniger bewegtes Tempo zu haben. Der erste Satz ist meist ein Allegro, mindestens Allegro moderato. Sind mehr Sätze vorhanden, so stehen die übrigen zwischen jenen zweien. Zunächst folgt ein langsamerer Satz, ein Andante, Adagio oder dergleichen. Ist noch ein Satz mehr vorhanden, so ist dieser immer ein belebterer, tanzmässiger, der meistens dem langsameren folgt. Was eine Sonate sonst etwa noch enthält, ist kein selbständiger Satz, sondern nur von einleitender Art. Die grosse komplete Sonate besteht also aus Hauptsatz, langsamen ersten, raschem zweiten Mittelsatz und Schlusssatz. Dies ist die allgemeine Regel, welche allerdings auch ihre Ausnahmen hat, insofern z. B. der Hauptsatz auch wohl von ruhigerer Art sein kann etc.

Weil die Form der Sonate auch die der Symphonie, des Trio, Quartett etc. ist, so wird in Folgendem das Wort Sonate für dies alles angewendet.

Hauptsatz.

Die Grundform des Hauptsatzes zeigt als weitesten Umriss zwei grössere Theile, welche durch die bekannte Reprise getrennt sind. Der erste Theil beginnt mit der thematischen Partie, welche im Hauptsatze einen Hauptsatz im engeren Sinne bildet; es folgt eine Seitenpartie mit dem zweiten, dem Seiten- oder Nebenthema, wodurch nun jener erste thematische Satz zum Vordersatz, das Nebenthema also zu dessen Nachsatz wird; dieser Satz läuft dann in den Schluss des ersten Theils vom Hauptsatze aus. Nach der Reprise beginnt der zweite Theil mit einer Durchführung bereits gehörter thematischer Motive, oder auch mit einem neuen Motiv, wonach dann eine Wiederholung des ersten Haupt- und des Nebenthema und endlich der Schluss des Hauptsatzes folgt.

Hiermit ist die innere Gliederung jenes weitesten Grundrisses

in ihren Hauptverhältnissen angedeutet. Zwischen den einzelnen Partien kann es (in ausgedehnteren Stücken) wiederum Nebenpartien, Episoden, Zwischen- und Übergangssätze geben, deren vielseitige Möglichkeit sich der Regel entzieht.

Der erste Satz, mit Recht »Hauptsatz« genannt, ist das Produkt des ersten Impulses zum Schaffen der Sonate oder Symphonie; es giebt sich daher in ihm der Charakter besonderer Lebensenergie kund: er ist das Stimmungsbild entweder eines in sich gekehrten Gemüths (wie bei Haydn, Mozart u. A.) oder das Tonbild eines dem Gefühlsausdrucke nach durchlebten oder unbewusst nachvibrirenden Dramas, dessen Gehalt der allerverschiedenste sein kann, und nur in nachempfindender Vermuthung annähernd, etwa in vergleichenden Bildern, zu definiren ist (wie hier und da bei Beethoven, z. B. in dessen *D* moll Sonate und *C* moll Symphonie).

Der langsame zweite Satz.

Der zweite selbständige Satz der Sonate oder Symphonie etc. pflegt, wie gesagt, ein Adagio, Andante oder dergleichen zu sein und im Bau mit der Liedform zu korrespondiren, die enger oder weiter sein und zur Arie erweitert werden kann. Zuweilen spinnt sich aber auch das melodische Thema des langsamen Satzes in Variationen weiter, wie z. B. in der kleinen *G* dur Sonate Op. 14, Nr. 2 von Beethoven, auch in dessen Symphonie Nr. 9.

Nach dem bewegten, thatkräftig gestimmten ersten Satz ist der langsame Satz das kontrastirende Gegenstück: die Ruhe. Dem Drama folgt so die Lyrik, der Handlung die innere Beschaulichkeit, dem charakteristischen Spiel der Gefühlsausdruck. Die Musik des zweiten Satzes ist folglich vorwiegend melodisch; die etwaigen bewegten Figuren pflegen darin nicht wie obligate erregte Passagen zu glänzen, sondern Umspielung und Füllung einer gesanglichen Idee zu sein.

Dritter Satz.

Der dritte Satz ist eine Art Tanz, der in früherer Zeit sich im Charakter der ruhigen Menuet näherte, bald aber das Tempo erst des langsamen, später des raschen Walzers annahm und unter Beethoven sogar auch den Charakter und das flüchtig-schnelle Tempo des Scherzo erhielt. So steigerte sich der Gefühlsausdruck von der gemüthlich-tanzhaften Stimmung durch die lebhaftere Anregung hindurch bis zur Leidenschaftlichkeit der Tanzgluth im humoristischen Tonspiel. — War in der älteren Menuët die Musik noch halb melodisch-getragen, halb rhythmisch-beschwingt, so wurde sie mehr und mehr hüpfend und zuletzt bis zur befeuerten Lebendigkeit springend: im Trio aber pflegte dann dazu die kontrastirende Gemächlichkeit in mehr melodischer Ausdrucksform Platz zu greifen. — Dieser dritte Satz, der den Tanz vertritt, ist wieder ein kontrastirendes Gegenstück zu dem vorhergegangenen langsamen zweiten; es ist darum nicht gut, wenn dieser bewegte Satz (wie es wohl vorkommt) schon nach dem bewegten ersten als zweiter und der langsame als dritter steht, denn die Menuet und vollends das Scherzo hat zu dem ersten Satze kein gegensätzliches Verhältnis und ist nach demselben kein inneres Bedürfnis.

Es giebt Sonaten, doch nicht Symphonieen, Quartette etc., worin es keinen langsamen Satz giebt; wo aber eine Menuet ist, pflegt auch ein langsamer Satz vorhanden zu sein. In Sonaten fehlt der Tanzsatz häufig, oft auch in älteren Symphonieen; in neueren fehlt er selten.

Schlusssatz, Rondo, Finale.

Der Schlusssatz ist das Rondo, das Finale. Das Rondo entsteht, indem die Seiten- oder Nebensätze zu öfteren Malen mit einem Hauptthema abwechseln und dieses also umkreisen, die Runde um dasselbe machen, sowie es in einem bezüglichen Tanze von verschiedenen Personen um ein Paar auf rundem Plan geschieht. In engster Form ist das Rondo ein selbständiger, als Thema geltender Hauptheil, dem ein neuer gleichfalls selbständiger Nebensatz in gleicher Kürze folgt, nach welchem jener erstere wieder auftritt, und so wechselnd fort. Es kann beim abermaligen Weitergehen statt des bereits gehörten Nebensatzes auch ein anderer neuer folgen und auf diesen wiederum das alte erste Thema. Dieser Folgewechsel ist in solcher Art noch weiter zu treiben. — In grösserer Ausführung des Rondo sind die Themensätze zweitheilig; auf den zweiten Theil des Nebensatzes kann auch der erste des Hauptthemas wiederholt werden; auch sind in den Wiederholungen Veränderungen anzubringen; der Wechsel der Tonarten ist dabei dem freien Belieben des Komponisten anheimgestellt.

Wo man dem Schlusssatz die Bezeichnung »Finale« giebt, pflegt die Rondoform mehr in die Breite zu gehen und der Wechsel der Nebensätze mit dem Hauptthema weniger oft und regelmässig stattzufinden. Zunächst ist im Finale das Hauptthema weniger gedrängt themahaft in sich abgeschlossen: es führt übergehend in den Folgesatz. Auf diese Weise bildet sich dann eine Form nach der Art des Hauptsatzes der Sonate heraus. — Das »Finale« be-

deutet nicht nur einen Schlusssatz überhaupt, sondern es schliesst auch häufig den Nebenbegriff des unaufhaltsamen zu Ende Gehens in sich: ein dem Meere zu eilender Strom ist ein Bild zu einem derartigen charakterisirten »Finale«, das seiner Wortbedeutung nach einen dramatisch erfüllten und bewegten Inhalt voraussetzt und dabei heiter oder ernst gestimmt, klein oder grossartig sein kann.

Introduktion.

Wie überhaupt jedes Stück so kann auch jeder einzelne Satz eine Introduktion, Einleitung haben, deren Form und Charakter mehr oder weniger ausgeprägt ist. Zuweilen sind es nur wenige Accorde und Gänge, welche gleichsam nur den Vorhang des folgenden Tonbildes öffnen, wie es z. B. vor dem Finale der Beethoven'schen *B*dur Symphonie geschieht.

Die Introduktion kann aber auch dazu dienen, eine Vorbereitung der Stimmung, eine Spannung zu bewirken, oder durch den Kontrast zu reizen, den z. B. ein auf eine finstere Einleitung plötzlich folgendes Stück von entgegengesetztem Charakter hervorbringt. Die Ouverturen zu Mozarts »Entführung« und »Zauberflöte«, die *D*dur Symphonie No. 2 von Beethoven, dessen Ouverture zu »Egmont« und zur Sonate pathétique, Mozarts Don Juan-Ouverture haben Einleitungen von verhältnismässig selbständiger Bedeutung, insofern sie sich mit dem Wesen des Hauptstückes ideell verbinden und wohl sogar innerhalb desselben wiederkehren, wie dies in den Ouverturen zur »Entführung« und »Zauberflöte«, in der Sonate pathétique geschieht. In den erwähnten Opernouverturen haben die Motive der Einleitung eine Beziehung zu gewissen Charakteren und Scenen in der Oper selbst, wie z.B. der Gesang Belmontes in der Ouverture zur »Entführung« die Gestalt des Entführers mit dem lebhaften türkisch-charakterisirten Allegro in Wechselwirkung bringt. Die Introduktionen der Ouverturen zu »Don Juan« und »Zauberflöte« enthalten gleichsam eine Vision bedeutsamer Scenen in der Oper. Die Introduktion der Ouverture zum »Freischütz« von Weber hat ähnlichen Zweck: sie giebt in der Melodie der Waldhörner das idyllische Waldgefühl in der Handlung wieder und deutet die später entfesselten dunkeln Mächte an. Die Introduktion zu Beethovens Egmont-Ouverture schildert das Vorgefühl des in dem Drama herrschenden Druckes und des gebannten Aufschwungs, der in dem Allegro als leidenschaftlicher Erguss weiteren Ausdruck findet. — Ist das Allegro der Beethovenschen Sonate pathétique ein Ausbruch energischer Leidenschaft, so enthält die Introduktion dazu die in massigen schweren Accordgriffen zusammengeballte

innere verhaltene Kraft, sie schildert zugleich auch die schwüle Atmosphäre, aus welcher in dem letzten Laufe der Blitz herabfährt, an dem sich dann das Allegro entzündet; die zweimalige Wiederkehr des Introduktionsmotivs innerhalb des Allegrosatzes wirkt dann etwa so, als habe sich die Leidenschaft nur momentan gewitterhaft entladen und sammele sich zu einem neuen Ausbruch des noch in Fülle vorhandenen Stoffes.

Es ist eine Hauptbedingung der Sonate, wie jedes mehraktigen Musikwerks, dass die zwei, drei oder vier Sätze innere Verwandtschaft und Einheit mit einander haben: sie sollen fühlen lassen, dass sie nicht etwa nur äusserlich neben einander gestellt, ohne Beziehung auf einander komponirt worden sind, sondern dass sie zusammen gehören. Wenn z. B. der erste Satz thatkräftig angeregt, der zweite sanft gefühlvoll, der dritte heiter und der vierte freundlich-lebendig ist, soll man fühlen, diese Stimmungszustände seien Phasen aus dem Dasein der nämlichen Persönlichkeit, im Verlaufe desselben Lebensabschnittes — nicht aber verschiedener einander fremder Charaktere und wohl gar reifer und unreiferer. Aber selbst von namhaften Meistern giebt es Sonaten, Symphonieen und dergl., in welchen einzelne Sätze innerlich beziehungslos zu einander stehen. Erst der grösseste Sonaten- und Symphonieen-Meister Beethoven hat konsequenter die Einheit fest gehalten; im Verlauf der Steigerung, im Werden und Wachsen, besonders seiner symphonischen Musik, hat der Inhalt eine dramatische Nuance gewonnen, so dass das Ganze seiner besten Symphonieen oder Sonaten einem einheitlichen, in Akte gegliederten Drama zu vergleichen war, in dessen Handlung die nämliche Idee fortlebt.

Zwischenform.

Suiten-Sonate.

Es giebt Sonaten, welche, als Zwischenformen, Abarten des mit dem Namen verbundenen Begriffs sind, indem sie die historisch gewordene Form nicht beobachten und in der Zusammenstellung der Sätze frei verfahren, z.B. an Stelle des ersten Satzes Variationen bringen, wie Mozart in seiner *A*dur Sonate $^6/_8$ Takt, Beethoven in seiner Sonate in *As*dur Op. 26. Beethovens Sonate in *Cis*moll Op. 27, Nr. 2 beginnt mit einem Adagio; seine Sonate in *Es*, Nr. 1 desselben Opus bringt eine suitenhafte Folge von

Sätzen: ein Adagio mit Allegro in der Mitte, ein Scherzo, Adagio und Finale; daher der Titel »Sonate quasi (beinahe) Fantasia« für derartige Werke. Das sind Ausnahmen der Regel. Es mag da zuweilen eine nur durch irgend welche Anregung bewirkte äusserliche Zusammenstellung zufällig vorhandener einzelner Musiksätze im Spiele sein, und den eben so kritik- als sorglosen Komponisten zu einem unkünstlerischen Verfahren veranlasst haben, das nicht nur durch seine sonstigen Kunstwerke, sondern auch durch den Werth der einzelnen zusammengestellten Sätze gedeckt wird. Zudem bedeutete ja auch, nach der vorhin mitgetheilten Entstehung des Wortes »Sonate«, diese ursprünglich nicht eine bestimmte Form. Will man jene Abarten rechtfertigen, so spreche man allein gegen deren Titel »Sonate«, da doch offenbar eine Übergangsform zwischen Suite und Sonate darin erkannt werden muss, die historisch und ästhetisch wohl als begründet zu erachten ist.

Im Grunde aber ist jede Sonate, Symphonie etc., deren einzelne Sätze nicht in der Stimmung und Idee innere Beziehung zu einander haben, als suitenhaft, als Suiten-Sonate zu begreifen, weil nur eine äusserlich zusammengereihete Folge einzelner Sätze vorliegt. Von diesem streng sachgemässen Standpunkte aus betrachtet giebt es eigentlich nicht viele Sonaten, welche jene Hauptbedingung der innern Verwandtschaft aller Sätze erfüllen.

Die Musik in der Sonatenform.

Die Musik klingt im Zeitraume; ihre Töne in dem mannigfaltigen Wechsel der verschiedenen Nottengattungen, bilden die Rhythmik, welche das stetig bleibende Takt-Metrum (die Zeitfläche für das musikalische Bild), ausfüllt. Die Phantasie des Musikers denkt und schafft also in der Zeit, wie der bildende Künstler im Raume; die Idee producirt darin ihre Formen, die ihren musikalischen Sinn haben.

Wie der metrische Zeitraum, sei er in einem langen Musikstücke noch so ausgedehnt, Theile erkennen lässt, die in den bekannten Verhältnissen von Haupt- und Nebensatz, Perioden, Taktgruppen und Einzeltakten zu einander stehen, schliesslich aber auf einen ersten Ansatz, nämlich auf das anfangende Taktglied mit seiner natürlichen Tendenz des Weiterwachsens, zurückzuführen sind: so ist es auch mit der im Metrum spielenden, das Metrum schaffenden Musik. Auch das ausgedehnteste Musikstück ist schliesslich auf einen ideell-formalen Kern zurückzuführen, der den fortschaffenden Impuls zu allem Nachfolgenden enthält.

Der Kern des Musikstücks ist das Motiv, oder die Figur, oder das Thema, als eine Grundform, die in mehr oder weniger strenger Weise wechselnd und variirend durchgeführt werden, wie auch sich in freiem Wandel durch neue Theile ergehen kann.

Das Motiv pflegt nur aus wenigen Noten von vorwiegend rhythmischer Natur zu bestehen, wie z. B. das Motiv des Hauptsatzes von Beethovens Symphonie in *C* moll:



Die Figur ist eine bewegt gedachte Notengruppe, meist aus gleichen Noten, wie z. B. die erste Figur des Finale der Beethoven'schen Sonate in *As* dur Op. 26:



Da »Motiv« so viel heisst, wie ein zur weiteren Thätigkeit anregender Gedanke, der Ansatz eines Werdenden, so ist im Grunde auch die »Figur« ein Motiv.

Das Thema hat die Bedeutung, ein selbständig abgeschlossener meist vorwiegend melodischer Satz zu sein, gleich wie jedes liedartige Thema zu Variationen, oder eine melodische Periode, wie z. B. der Anfang des Andante in jener *C* moll Symphonie:



dessen Thema eintheilig ist und nach 14 Takten schliesst.

Solch ein »Kern« gelangt dann meist später, oft aber auch bereits früher, zur Entfaltung und Durchführung, er wird, als das Hauptmotiv, verschiedenartig behandelt, umspielt und mit neuen Motiven oder Figuren in Beziehung gebracht (vergl. Durchführung).

Das Thema kann in einzelne Motive, Figuren zerfallen, und diese können wieder für sich zur Durchführung gelangen; aber es können im Gegentheil auch erst einzelne Motive auftreten, um sich später zu einem ausgeführteren Thema zu gestalten. Für den ersteren Fall ist der Anfang von Mozarts Sonate in *C* moll als Beispiel anzuführen:



Mozart führt nur die ersten fünf Noten als Motiv durch, indem er bereits im ersten Theil eine neue Figur in Passagenform damit in Verbindung bringt:



Für den erwähnten zweiten Fall ist jenes Anfangmotiv aus B e e t h o v e n s Symphonie in *C* moll als Beispiel zu nennen, das erst als scheinbar geringes Stückchen auftritt:



um sich alsbald zu einem Satze aufzubauen, zu welchem diese wenigen Noten den Stoff geben, um dann sogar das Seitenthema in *Es* dur bilden zu helfen:



Das Seitenthema, zu welchem vom Anfangssatze aus ein modulirender Übergang hinführt, steht als Kontrast zum ersten Hauptthema und daher auch in einer bezüglichen andern Tonart. Ist das H a u p t t h e m a von mehr rhythmischer oder figurirter Art, so pflegt sich das S e i t e n thema dagegen m e l o d i s c h zu geben; ist dagegen das Hauptthema melodisch, so ist das andere vielleicht passagenhaft. Auch im Temperament der beiden Themasätze wird gern der Kontrast fest gehalten, so, dass nach einem hart und resolut auftretenden ersten Thema das zweite sanfter ist, und so umgekehrt. — Der nach dem zweiten Thema folgende auslaufende Nachsatz, welcher in der Tonart des zweiten Thema den Haupttheil schliesst, bringt meist nichts wesentlich Neues mehr, sondern spinnt das Vorige nur zu Ende.

Der zweite Theil des ersten Satzes bewirkt zunächst, wenn der Komponist die Form gründlich bearbeitet (was nicht immer geschieht), die D u r c h f ü h r u n g der gegebenen Motive in einem Neben- und Gegeneinander, worin sich die Idee des Kampfes, des dramatischen Konflikts, ausspricht; aus diesem ergiebt sich dann die Abklärung zur Versöhnung, indem die Hauptelemente eine Wiederholung erfahren und (wie bekannt) zum Abschlusse des zweiten Theils und damit des ganzen e r s t e n S o n a t e n s a t z e s führen.

Diese Form des Hauptsatzes kann sich sehr ausgedehnt oder

auch im Kleinen (sonatinenhaft) geben. Dort entwickeln sich die Theile breiter und bringen reicheren Stoff an Nebensätzen, Übergangsperioden und länger ausgeführten Schlüssen, während es im andern Falle nur beim Nothwendigsten verbleibt.

Die M o d u l a t i o n im Sonatensatze hat ihre bestimmten Grundzüge, die für jede Art von Komposition gelten, in welcher überhaupt eine Mehrtheilung — Hauptsatz, Mittelsatz, Nachsatz — stattfindet.

Um einen klaren Blick über das Modulationsfeld zu erhalten und sich vor aller labyrinthischen Verwirrung in der harmonischen Masse zu bewahren, stelle man sich das wohlbekannte hier nebenstehende Tonsystem vor und zwar zuerst in seiner Kette von Durdreiklängen, welche quintenweise von unten hinauf erwächst.

Man sieht hier die D u r dreiklänge durch die oberen Klammern abgetheilt, welche immer von Grund- zu Quintton (in grossen Buchstaben) reichen und zeigen, wie jeder Quintton zugleich wieder Grundton eines neuen Dreiklangs in Dur wird: (***C—e—G—h—D***). Die Terztöne (in kleinen Buchstaben) bilden wieder Grund- und Quinttöne von i n - liegenden M o l l dreiklängen, welche durch die unteren Bogen abgetheilt sind (*e—G—h*). Diese Dreiklangskette theilt man durch Zusammenordnung von je d r e i D r e i - k l ä n g e n, deren mittlerer Hauptaccord ist, in einzelne T o n a r t e n, deren jede bei einem der Grundtöne beginnen kann: ***F—a—C—e—G—h—D.*** Man erinnere sich dann, dass von jedem Dreiklange aus nach der Höhe (rechts) hin das immer neu werdende Material erwächst, dass aber für jeden Dreiklang die unter ihm liegende Tiefe (links) ein für ihn bereits vorhandenes Material enthält — dass folglich jeder Dreiklang, als mittelster Hauptdreiklang einer Tonart, zwischen Vergangenheit (der Unter-) und Zukunft, (der Oberdominante) als Gegenwart steht. Ferner erinnere man sich auch, dass jeder Durdreiklang die Oberdominante zweier unter ihm liegenden M o l l dreiklänge (Moll-Tonica und deren Moll-Unterdominante) sein kann, mit welchem Dreiklangsverein sich dann allemal eine M o l l t o n a r t markirt. Anstatt der Durterzen denkt man sich ein erniedrigendes Versetzungszeichen vor den betreffenden Buchstaben; z. B. der Durdreiklang *E—gis—H* als Oberdominante einer Mollton-

Fes-as-Ces-es-Ges-b-Des-f-As-c-Es-g-B-d-F-a-C-e-G-h-D-fis-A-cis-E-gis-H-dis-Fis-ais-Cis-eis-Gis-his-Dis-fisis-Ais etc.

art angenommen, welche über zwei Molldreiklängen steht, giebt dieses bekannte tonartliche Bild: *D—f—A—c—E—gis—H*. (Unterdom. — Tonica — Oberdom.)

Dieses Element von Accorden und Tonarten ist nun wie ein Meer in einer dem Belieben der Phantasie anheim gegebenen Art von Bewegung, Verwandlung, Mischung zu denken, oder auch in ruhigem Zustande; überall kann sich allaugenblicklich ein Umwandeln von Dur in Moll, von Moll in Dur, ein Schritt oder Sprung nach der Höhe oder Tiefe zu vollziehen.

Indem nun ein Musikstück in seinem Entstehen eine Art von Lebenswandlung innerhalb der Harmoniewelt ist, will die Haupttonart zunächst, als Lebensbethätigung, in neue Harmoniegefilde übergehen, Fremdes gewinnen und folglich nach der Oberdominantseite hin moduliren. Daher bewegt sich jeder Anfangssatz zunächst nach der Oberdominante, in deren Tonart dann der Seitensatz gehalten ist; um diese Oberdominante zu gewinnen, geht der Komponist noch über dieselbe hinaus auf deren Oberquinte und kommt so von Oben auf sie herab. So nimmt die Sonate in *E*dur Op. 14, Nr. 1 von Beethoven, um in ihre Oberdominante *H*dur zu kommen, den Gang nach *Fis*dur (im 21. Takte.)

Anfang:



dann später nach *Fis*dur:

Danach der Seitensatz in der Oberdominante *H*dur:



In dieser Tonart schliesst dann auch der erste Theil.

Zwischen dem Anfange und Seitensatze kann immerhin noch eine Episode in anderer bezüglicher Tonart folgen, wie z. B. in Beethovens kleiner *C*dur Sonate Op. 2, Nr. 3 erst ein Satz in *G*moll erscheint: etc., nach welchem dann erst der Seitensatz in der Oberdominante *G*dur kommt:



Ist dieser Modulationsgang in der Sonate der gewöhnliche, so kommt auch in nicht seltenen Fällen als nächstes Ziel die Oberterz (Mediante) der Durtonica vor, von der Tonica *C*dur ausgehend also ein Seitensatz in *E*moll, oder auch in *E*dur. Das Letztere ereignet sich z. B. in der grossen *G*dur Sonate von Beethoven Op. 29, Nr. 1, wo, 21 Takte nach der Fermate auf *D*, der Seitensatz in *H*dur beginnt:



dann aber in *H*moll umsetzt und in dieser Tonart den Theil schliesst. Immerhin bewegte sich aber die Haupttonart zuerst nach der Oberdominantseite.

Eine dritte Modulation geht von der Durtonica aus nach deren Unterterz, der verwandten Molltonart, hin, von *C*dur also nach *A*moll. Dieser Gang kommt seltener vor, weil dabei die Tonart zu wenig aus sich heraus tritt; denn beide Tonicadreiklänge liegen terzweise in einander, und es findet so keine recht contrastirende Modulation, weder nach der Ober-, noch nach der Unterdominantseite hin, statt.

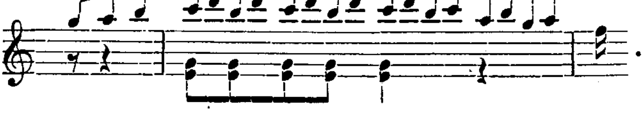
Von der Molltonart aus schreitet die Modulation gleichfalls gern zunächst in die Oberdominante, von *A*moll nach *E*dur oder auch nach *E*moll. In Beethovens Sonate in *D*moll, Op. 31, Nr. 2, geht es Takt 40 nach *E*dur, als der Oberdominante von *A*moll, um später in letzterer Tonart den 1. Theil zu schliessen:



Die Molltonart steht aber in einer Art abhängigen Verhältnisses zu ihrer verwandten Durtonart auf der Oberterz, und so modulirt sie auch gern zunächst nach dieser, um erst dort sich frei zu bewegen. Mozarts *A*moll Sonate:



deren Thema von rhythmisch-melodischer Form ist, hat einen passagenhaften Seitensatz in ihrer verwandten Dur-Tonart *C*, vom 23. Takte ab:



Ihr erster Theil schliesst dann auch in dieser Tonart. Ebenso modulirt Beethovens kleine *F* moll Sonate Op. 2, Nr. 1:



zunächst nach der verwandten Durtonart *As*, in welcher der Seitensatz steht und der erste Theil schliesst.

Der zweite Theil des Sonatenhauptsatzes pflegt zwar mit einem der bereits aufgetretenen Motive zu beginnen, doch auf neuem harmonischem Grunde; es beginnt dann die »Durchführung« und damit eine stärkere Bewegung; die Gegensätze durchdringen einander, die Situation gestaltet sich dramatisch: der Knoten schürzt sich, der »innere Konflikt« tritt hervor, und die Stoffe gerathen in Gährung. Die Modulation spielt in dem Kampfe der Motive eine Hauptrolle. Dies ereignet sich in kleineren und grösseren Sätzen, in ruhig oder erregt gestimmter Musik mit geringerer oder bedeutenderer Mächtigkeit. In zahmen sonatinenhaften Sätzen werden in der Durchführung vielleicht nur ein Paar fremdere Harmonieen berührt, in starkgeistigeren Werken dagegen kann die Modulation in hohen Wogen gehen.

Hier folgt eine Durchführung aus der Clementi'schen *D* dur Sonate (Br. u. H. Nr. 58) mit einer Introduktion in *D* moll, welche so anfängt: *Adagio molto.* , und deren Allegro-Thema in *D* dur dieses ist:

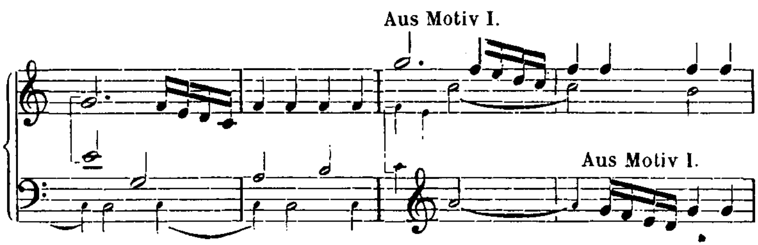


Später tritt dieses Gegenthema auf:

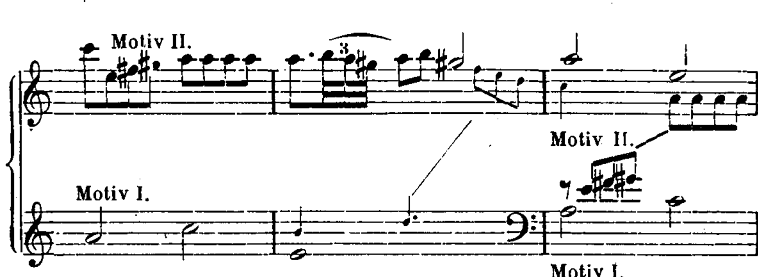


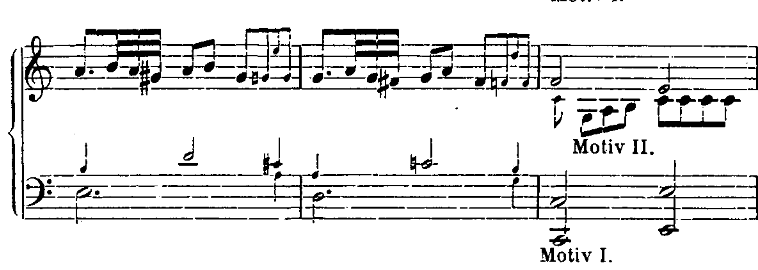
Jenes Motiv I. und dieses Motiv II. gelangen im zweiten Theile wie folgt, bald ganz, bald stückweise (in den grossen Noten) zur Durchführung:











II. II. I. I.

II. II. etc.

II.

Nach der Wiederkehr des Hauptthema tritt das frühere Seitenthema in der Haupttonart auf, um dann auch die Unterdominante zu berühren und endlich dem Schlusse zuzugehen.

Wie man auch im engsten Rahmen ein Abbild des Grossen fassen kann, so sei hier die bekannte winzige Sonatine Nr. 1 aus Op. 36 von Clementi als Beispiel gewählt:

Allegro.
Thema. Vordersatz.

Nachsatz. Modulation nach der Oberdominante. Seitenthema in

G dur, Vordersatz. Nachsatz.

Schluss in der Oberdominante. Durchführung in

Vordersatz.

C moll in veränderter Form.

Nachsatz.

Wiederholung

Vordersatz.

des Anfangsthema.

Veränderung des Thema als Nachsatz. Früheres Seiten-

Vordersatz.

thema in der Tonica. Nachsatz.

Unterdominante *F*, zum Schluss.

Alles, was sich hier im Kleinen darstellt, mag man sich, bei grösserer Musik, erweitert denken und in der Modulation bereichert. So sind zwischen jeder Hauptpartie, z. B. dem Vorder- und dem Nachsatze, zwischen diesen und dem Seitenthema, nach diesem vor dem Theilschlusse noch je eine oder mehr Episoden zu denken, welche eine neu gewonnene Tonart wieder zum Ausgang in eine neue harmonische Umgebung bestimmen und so für die Idee und Phantasie immer weiteren Spielraum schaffen.

Die Symmetrie des Clementi'schen Satzes ist klar zu erkennen: dem ersten Theil steht im zweiten die Durchführung als Kontrast gegenüber, die Wiederholung aber steht parallel zum ganzen ersten Theil. Das Ende schliesst also mit dem Anfange, beide greifen somit in einander, gleich der vollendeten Kreisform.

Von dem angeführten Sonatinensatz bis zu einem grossen Beethoven'schen Symphoniesatz ist ein unendlicher Abstand: jener ist eine Hütte, dieser ein weiter Königsbau: aber dennoch ist die architektonische Grundform in beiden eine im Wesentlichen gleiche.*)

---

*) Ueber »die Entwickelung der Sonate« erschien bei Breitkopf und Härtel eine Abhandlung von Selmar Bagge.

Man pflegt den Sonatenbau mit Grund die »Hauptform« aller musikalischen Formen zu nennen, weil sie nicht nur einzelne Motive enthält, (die man auch »musikalische Gedanken« nennt, sondern diese auch organisch weiter entwickelt. Der Sonatenbau ist auch deshalb die Hauptform, weil sie die inhaltvollste, reichste ist, in welcher alle übrigen Formen Raum und Anwendung finden: das Tanzgenre ist in Menuet, Scherzo, Rondo vertreten, Lied und Arie im langsamen Mittelsatze; die Variation findet in jeder Umwandlung eines Motivs, das Fugenhafte in der Durchführung und auch in ganzen Sätzen ein Ankommen; kurz, die Sonate ist die Spitze aller Formentwickelung und daher unsterblich.

Variation.

Ein Motiv, eine Melodie, ein Thema kann verschiedenartig verändert, »variirt« werden. Auf nur einzelne kleine Theile eines Ganzen angewendet, entsteht durch die Veränderung die Variante, auf ein abgeschlossenes Stück in engerer Form die Variation, welche dann, der Form des zu Grunde liegenden Thema entsprechend, gleichfalls ein selbständiges Stück bildet. Da die Variation also einen auf einen Hauptsatz bezüglichen Folgesatz bedeutet, so ist es selbstverständlich, dass der Hauptsatz, als das Thema, ein Maass innehält, welches man während der Variation beständig als deren Unterlage im Sinne festhalten kann. Das Thema bedingt daher eine überschauliche Form, folglich Kürze. Um der variirenden Phantasie ein Ankommen zu gestatten, muss das Thema auch einfach sein. Ein Thema zu Variationen geht daher selten über den Umfang eines Volksliedes oder Volkstanzes hinaus, worin meistens die enge zweitheilige Form den Grundriss bildet, während jeder Theil vier bis acht Takte enthält, und dem zweiten vielleicht auch noch die Wiederholung des ersten Theiles folgen kann.

Die Variation kann ihr Thema weniger oder mehr berühren, indem sie dasselbe mit nur einzelnen geringen Zuthaten wiedergiebt, oder nahe bis zur Unkenntlichkeit umgestaltet. Wo dem Thema eine weitere Anzahl Variationen folgen soll, pflegt man meistens einfach zu beginnen, um dann immer mehr Neues hinzuzufügen, und so eine Steigerung des Phantasiereichthums erkennen zu lassen; doch kommt es auch vor, dass sofort die erste Variation, um eines starken Kontrastes willen, sich in grosser Buntheit ergeht. Wie dem Thema eine kürzere oder längere Einleitung, eine Introduktion, vorausgehen kann, welche gewöhnlich einige thematische Elemente gleichsam ahnungsweise hören lässt, — so kann auch der letzten Variation entweder noch ein Anhang folgen, in welchem das Ganze ausläuft, oder eine Art Finalesatz, mit nochmaligen Anklängen an das Thema, nebst einem Abschluss.

Die Variirung kann entweder nur die Melodie, oder die Begleitungsform, oder auch die Harmonie, Tonart und Taktart, wie auch diese Elemente zu zweien und dreien betreffen. Sie kann das Thema nur verzieren, oder guirlandenhaft umspielen, wo dieses letztere dann in seinen Hauptbestandtheilen beständig vernehmbar bleibt; sie kann ferner den Typus der Form verändern, z.B. die Gesangsmelodie zum Marsch, Tanz, wie auch die Stimmung, Heiterkeit in Trauer u. s. w. umwandeln. Durch die Variirung des Thema kann dasselbe auch ganz in Passagen umgestaltet werden, so dass man es in denselben ungefähr mitdenken kann, gleichsam hindurchblicken sieht. Auch kann die Variirung vorwiegend rhythmisch, accordisch, oder auch kontrapunktisch und überhaupt in jeder der Phantasie eingegebenen Form geschehen. Immer ist es dabei das Thema, das die Einheit des Ganzen schafft.

Zu den nur äusserlich passagenhaften Variationen liefern die von Virtuosenkomponisten, wie z.B. Herz für Klavier, Beriot für Geige Beispiele: die Technik ist dort Zweck, die Variationsform nur das Mittel dazu. — In Mozarts Variationen verbindet sich das technische Tonspiel mit dem musikalischen Geiste, ebenso in den aus Beethovens jugendlicher und mittlerer Lebenszeit stammenden; seine *C*dur Variationen in der kleinen *G*dur Sonate Op. 14, Nr. 2, sind vorwiegend musiksinnig, wenn auch auf geringerer technischer Stufe; noch beseelter sind die grösseren Variationen in seiner *As*dur Sonate Op. 26; ein virtuos gehaltenes musikalisches Charakterspiel zeigen desselben Meisters 15 Variationen in *Es* Op. 35 über das bekannte Bassgerippe aus der Eroica; die 32 Variationen in *C*moll sind verwandt damit, ohne so grossen Reichthum an Formenkunst zu enthalten. Weit spirituöser sind Beethovens 33 Variationen über einen Diabellischen Walzer Op. 120.

Alle Variationen theilen sich im Grunde nur in zwei Hauptgattungen, insofern sie nur die äussere Gestalt des Themas, oder dessen Charakter verändern. Jene Gattung ist mit der im Wachsen sich verwandelnden Vegetation zu vergleichen, die nach dem Bilde der einen Pflanze immer andere ähnliche Formen schafft; im andern Falle ist dagegen das Thema vermenschlicht: es producirt neue Individuen, beseelt und verbindet damit eine ursprüngliche geistathmende Kunstform. Jene äussere Variation ist die weniger hoch zu haltende, die andere, als psychologisch-charakteristische, die höhere Gattung. Dort giebt es von fast allen Instrumental-Komponisten, auch von Mozart, Beispiele; hier dagegen sind zu nennen Bachs dahin gehörende Werke, seine Vari-

ationen über Ciaconnen, für Orgel wie auch für Geige, seine sogenannten »Goldbergerschen« Klavier-Variationen; ferner die erwähnten Beethoven'schen Klavier-Variationen, die Variationen in seiner *E*dur Sonate Op. 109, der letzte Variationensatz der *C*moll Sonate Op. 111 und auch das Finale der Symphonie Eroica über das erwähnte Bassgerippe.

Auch in neuerer Zeit, deren beste Meister dem hohen Fluge der alten Klassiker in frischem Geiste zu folgen unternahmen, sind Variationenwerke der erwähnten psychologischen Gattung entstanden. Mendelssohn in seinen konzertanten Variations serieuses Op. 17, Rob. Schumann in seinen Variations symphoniques Op. 13 (auch Etudes en forme de Variations betitelt) Rob. Volkmann und Joh. Brahms in Klavier-Variationen über Händelsche Themen, und andere begabte Komponisten haben Starkes und Schönes in dem Genre geschaffen.

Die Variation ist der ursprünglichste und verbreitetste Naturzug in der Kunstform, denn wo überhaupt ein Motiv zur Durchführung gelangt und ein Fortleben im Verlauf des Stückes findet, herrscht die Variation, nur dass sie da nicht eine selbständig ausgeprägte, sondern im Flusse eines Ganzen mit unterlaufende Form ist. Schon in Bachs Präludien, Inventionen etc. ist es immer ein Motiv, das fortwährend anders gewendet und umspielt wird, und eben solche motivische Wandelung ist's, die das Stück schafft; die Form der Variation ist daher eine unvergängliche, gleich geeignet, dem blossen klingenden Tonspiel zu dienen, wie auch die ideale Kunstarbeit aufzunehmen.

Konzert.

Der Name Konzert, ital. Concerto, wurde ursprünglich nur auf das wettkämpfende Miteinanderspiel, Konzertiren mehrerer Instrumente angewendet; jetzt bedeutet das Wort auch eine Kunstform für Solospiel mit Begleitung des Orchesters, Klaviers oder dergleichen, welche wesentlich die der Sonate, doch fast immer ohne Scherzo ist und die Tendenz hat, die Spielkunst und darin besonders die technische Fertigkeit eines Virtuosen zu glänzender Wirkung zu bringen. Darin liegt für den Komponisten der Grund, die Läufer-Passage und bravourmässige Figuration floriren zu lassen, wozu sich vorzugsweise der bewegte erste und letzte Satz eignet, während im langsamen Mittelsatze, dem Adagio, Andante, mehr die Kunst des seelenvollen Vortrags in den Vordergrund tritt.

Nach dem meist etwas pathetisch gehaltenen Anfange der Solo- oder »Principalstimme« pflegt eine läuferhafte Fortführung zu dem melodischen Seitenthema zu folgen, nach welchem

dann die Hauptpassage eintritt, mit welcher der erste Theil des Satzes zu Ende geht; im zweiten folgt nach einer mehr oder weniger bravourmässigen Durchführung der früheren Motive die übliche sonatengemässe Wiederholung des Anfangs- und Seitensatzes nebst jener Hauptpassage. Vor dem Schlusse des Satzes pflegt auf der Oberdominant-Harmonie noch ein plötzlicher Halt, eine Fermate einzutreten, von welcher ab die Begleitung schweigt und dem Solisten in einer freien »Kadenz« das Feld der eigenen Phantasie, im Gestalten und Ausführen von Passagen, allein überlassen wird, um so mit einem besondern Glanzeffekt zu enden. — Der langsame Mittelsatz in verwandter Tonart pflegt die breite Melodie und guirlandenhaft damit verflochtene Passage zu kultiviren; im Rondo oder Finale wechseln heitere tanzhafte Motive mit feurigen Passagen ab, und es steht gegen den Schluss frei, abermals eine glänzende Solokadenz einzulegen. — Die Begleitung kann eine mehr untergeordnete oder auch musikalisch mehr hervortretende Rolle spielen; sie kann z. B. eine längere Einleitung mit den Anklängen der Hauptmotive haben, ebenso auch mehr oder minder gehaltvolle Zwischenspiele (welche wegen der zeitweilig nothwendigen Ruhe des Solisten geboten sind); oder die Begleitung kann eine bloss harmonisch tragende, vielleicht dabei motivisch durchwirkte sein. Die vom Orchester allein, ohne den Solisten, gespielten vollen Einleitungs-, Zwischen- und Schlusssätze heissen »Tutti« (Alle zusammen) im Gegensatz zu den Soli.

Die Konzerte können, je nachdem die Principalstimme behandelt ist und das Orchester sich dazu stellt, von verschiedener Natur sein: einseitig virtuosenhaft, wenn die ganze Aufmerksamkeit nur von der Technik des Solospielers absorbirt wird; oder von höherem musikalischen Werth, wenn damit zugleich die anziehende Kunstform und der innere Gehalt im Gleichgewichte bleibt. Jene erste Art von Konzerten ist z. B. durch die Violinkonzerte von Paganini, de Beriot, durch die Klavierkonzerte von Herz, Kalkbrenner vertreten; die idealere Art durch die Violinkonzerte von Bach, Beethoven, Mendelssohn und durch die Klavierkonzerte von Mozart, Beethoven, Schumann; eine mittlere Stellung nehmen ein die Violinkonzerte von Viotti, Rode, Spohr, und die Klavierkonzerte von Hummel, Moscheles, Mendelssohn.

S. Bachs Konzerte für zwei, drei und vier Klaviere (mit Begleitung von Streichinstrumenten) können in ihrem Titel noch in dem erwähnten älteren (aus der lateinischen Bedeutung des Worts hergeleiteten) Sinne des Wettkämpfens genommen werden, da die Principalpartien von technisch gleicher Natur sind und so in der

That eine Art musikalischen Kampfspiels vorstellen können. — Konzerte für zwei Violinen nennt man Doppelkonzerte, deren es u. A. von Spohr giebt. Ein Quadrupelkonzert für vier Violinen existirt von L. Maurer.

In neuerer Zeit zieht man die dreisätzigen Konzerte oft in der Weise zusammen, dass man nicht nur die langen Einleitungssätze des Orchesters, sondern auch die sonatenmässigen Satzwiederholungen beschränkt; ferner zieht man auch die drei Sätze derartig in einander, dass man den langsamen Mittelsatz nicht in ganzer arioser Breite, sondern nur als kürzeres Intermezzo in den dritten Satz, Rondo oder Finale, einleiten lässt.

Ein Konzert im kleinen Stil, das sich etwa wie die Sonatine zur Sonate verhält, heisst »Konzertino«.

Aus dem kompleten dreisätzigen »Konzert« wird ein blosses »Konzert-Stück«, wenn nur ein einzelner sonatenhafter Satz mit oder ohne Einleitung, wie auch mit oder ohne einen hineinverflochtenen Mittelsatz besteht, welchem die Tendenz des technisch-virtuosen Glänzens innewohnt. Diese Form führt von der »cyklischen« in die nun folgende Gattung hinüber.

Einsätzige Formen.

Die Toccata

ist ein einsätziges Stück, dessen Name von dem ital. toccare, dem franz. toucher (tockiren, touchiren) d. h. anrühren, stammt und sich früher auf die Tastatur, das Niederdrücken, Anschlagen der Tasten bezog. Das Wort deutete also auf ein bestimmtes Instrument hin, die Orgel, das Klavier, wurde dann aber zur Bezeichnung eines dafür gesetzten Stückes und dessen gewöhnliche Form angewendet, welche nach dem Thema den im Sonatensatze üblichen Modulationsgang zu einem Seitensatze zu nehmen pflegte und dann, nach weiterer Aus- resp. Durchführung, dem Schlusse zuging. Ein solcher Satz stand für sich allein.

Die Toccata behandelt mit Vorliebe, auf Grund eines angegebenen kurzen Motivs, ein rasches Figurenwerk, das der kontrapunktischen und selbst fugirten Form günstig ist. Zuweilen geht dem lebhaften Tonspiel eine harmonische Einleitung voraus. — Der Form nach gab und giebt es noch jetzt viele Toccaten, obgleich ihnen der Titel nicht immer beiwohnt, welchen Bach in einigen Orgelstücken, Onslow in einem Klavierstück, Schumann in seinem Op. 7 für Klavier anwendete: überall herrscht

darin gleichmässige lebhafte Fortspinnung einer Figur. Stücke wie z. B. das Finale der Beethoven'schen Sonaten Op. 26 und 54 sind toccatenhaft, ebenso gar viele etudenartige Stücke.

Die Etude

ist, als Übung oder »Studie«, hauptsächlich auf bestimmte technische Aufgaben bezüglich, denn im allgemeinen Sinne könnte sonst jedes dem Einstudiren unterzogene Stück »Etude« heissen. Weil und wo es sich in der einzelnen Etude um die Ausbildung der Geschicklichkeit einer besonderen Art von Passagenform, Figuration oder sonstigen technischen Spielart handelt, hat die Form derselben, wie vorhin angedeutet wurde, etwas Toccatahaftes, das freilich ins Charakterstück übergeht, wo in der technischen Aufgabe zugleich eine seelische Stimmung liegt. Die Etude, welche früher in der läuferhaften Zurichtung von accordischem und tonleitermässigem Material als »Exercice« oder auch »Prälude« bezeichnet wurde, begann erst im 19. Jahrhundert mit dem Aufschwunge der luxuriösen und Bravourtechnik zu blühen; war sie früher unter Viotti, Kreutzer u. A. für Geige, Steibelt, Clementi, Cramer, Hummel u. A. für Klavier ausschliesslich auf die technische Geläufigkeit gerichtet gewesen, so gab der grosse Geiger Paganini, gaben ferner die grossen Pianisten Moscheles, Thalberg, Henselt, Chopin, Liszt der Etude in der Passage poetische Inspiration, und die frühere gedrängte, nur äusserlich zuweilen ausgedehnte Form erweiterte sich von Innen heraus zum konzertanten Vortragsstück.

Die Etude hat, sowohl in ihrer engeren als weiteren Form, ausser der Bestimmung, die technische Bewältigungskraft des Spielers zu steigern, auch noch die höhere künstlerische Mission, durch die schöpferische Kraft der Virtuosen-Komponisten das Feld des Passagen- und Figuren-Materials zu bereichern, um den Schöpfern idealer Kunstwerke immer mehr technisches Ausdrucksmaterial, wie auch fähigere Ausführende zuzuführen.

Invention

heisst Erfindung und wurde als Titel für kurze Stücke mit läuferhafter Technik in kontrapunktirender wie auch imitirender (nachahmender) Form angewandt, so namentlich von S. Bach, dessen zwei- und dreistimmige Inventionen (die dreistimmigen auch »Symphonien« genannt) gelegentlich für die Übung seiner Schüler geschrieben wurden. Gewöhnlich wird darin ein kurzes Motiv durchgeführt, indem dasselbe abwechselnd in jeder Stimme

auftritt, von der andern kontrapunktirt und durch die nächsten Tonarten geführt wird.

Präludie,

lat. Praeludium, franz. Prélude, heisst Vorspiel, im Sinne von Einleitung; wird diese letztere damit gemeint, so folgt die Hauptsache, z. B. die Fuge, nach; eine solche Einleitung kann auch im Präludiren frei hinphantasirt werden. — Sonst gilt die Präludie auch als selbständige Kunstform. Dieselbe kann in weniger oder mehr kunstreich verarbeiteten Figurationen oder nur in kurzen regulär geordneten harmonischen Arpeggien, wie auch in einer gross und brillant ausgeführten Form bestehen, welche letztere auch Präambulum oder Präambule genannt wird.

Übertragene Formen.

Es findet eine natürlich erklärliche und wohl berechtigte Übertragung der Formen der Gesangsmusik auf die Instrumentalmusik statt; lagen doch beide ursprünglich in einander und bildeten das Tanzlied, dessen Rhythmus das Körperliche, dessen Melodie die Stimmung vertritt. Dass die Gesangstücke ihre Titel nicht von den Instrumentalstücken entlehnen, liegt daran, dass die letzteren zu den Gesangstexten beziehungslos stehen, und dass schon die Texte das Titelmotiv zu den Gesangsstücken enthalten. Die wortlose Instrumentalmusik hingegen nahm von der Gesangsmusik manche Titel, welche bereits vorhanden waren, z. B. Lied, Air, oder die aus dem poetischen Inhalt und dessen Ursprung neu entstandenen, z. B. Ballade, Romanze, Barcarole. Gar manches Gesangsstück ist ein Rondo, oder enthält Variationen; viele Arien, Duetten haben sonatenhaften Bau, oder sind menuet- und sarabandenartig. So hat Händel seine schöne Melodie:



als »Arie« und »Sarabande« gegeben, und es ist nicht zu entscheipen, ob dieses, wie so manches andere Stück, zuerst mit oder ohne Worte im Geiste des Komponisten entstanden sei.

Das Lied ohne Worte,

die Arie oder das Air, die textlose Ballade, Legende, das Nocturno, die Barcarole, Kanzonette u. s. w. finden in dem so eben Gesagten ihr natürliches Existenzrecht. Eine Form, welche aus einer durch Verse angeregten Stimmung entstand, kann eben so gut ohne Verse bestehen, weil auch eine Stimmung musikalisch schaffen kann, wo sie aus dem Grunde unausgesprochener Gedanken hervorging, welche dem Inhalt eines Gedicht's entsprechend waren. Jedes Gesangstück, das ohne Worte musikalisch formfertig ist, kann auch für das Instrument eine naturgemässe Aufgabe werden. Auf dem Entwickelungswege der Instrumentalmusik fügte sich's, dass deren Art von der Gesangsmusik adoptirt wurde, indem diese sogar die instrumentale Läufervirtuosität in der Koloratur an sich nahm: so ist denn das Formwesen in beiden Gebieten durchaus nicht grundverschieden, sondern verwandt und übertragbar.

Eine fernere Berechtigung für die in Rede stehende Übertragung der Formen liegt darin, dass die weit über das Möglichkeitsgebiet des Gesanges hinausgehende Technik des Instruments und dessen aparte Natur ganz neue Schöpfungen aus den Formen der Gesangsmusik gewinnt: Beides steht etwa wie gesungene Themen und instrumentale Variationen zu einander. — Was im Gesange das Wort an Bestimmtheit des Ausdrucks Unersetzbares leistet, thut das Instrument andererseits durch seine unendlich grössere Fülle an Ton- und Figurenmaterial. Dazu liefern die »Lieder ohne Worte« von Mendelssohn, die Balladen Chopins für Klavier, Beispiele, nicht minder das dem Ständchen entstammende Nocturno (Nachtmusik), welches Field in naiver Natur auf dem Klavier sang, und das Chopin zu einem virtuosen Salonstück ausbildete. Das dem Gesangstücke nicht zugängliche harmonische und figurative Bereich des Instruments bringt ganz neue eigene Ausdrucksmittel ins Spiel: wo das Wort den Eindruck begrenzt, treibt ihn die entfesselte Tonmasse ins Weite und macht so eine besondere neue Art von Wirkung. Die Originalform des Originaltitels des Gesangstücks wird so zu einer bedeutend verwandelten, die ein selbständiges Existenzrecht besitzt.

Freie Improvisation.

Dem Komponiren in bereits vorher bestimmter Form, in bewusster Absicht und regulärer Fügung auf dem Wege des Suchens, Findens, Notirens, also des Ausarbeitens, steht gegenüber das momentane fertige Schaffen in sofortiger Ausführung auf dem Instrument: das Improvisiren oder freie Phantasiren. Diese Art Musik zu machen pflegt wegen der dabei thätigen Schnellfertigkeit des musikalischen Denkens und technischen Könnens zu imponiren, dieses aber nur dann mit Grund, wenn die freie Phantasie nicht ein inkorrektes, unmetrisches Klangspiel und formloses Phrasenwesen, sondern eigenes Schaffen aus fruchtbarer Stimmung heraus in kunstwürdiger, mindestens nicht unkünstlerischer Form ist.

Der Reiz des freien Phantasirens auf die Zuhörer erklärt sich nicht nur aus der Spannung des Interesses und der Neugier, auf das, was der unvorbereitete Augenblick bringen möge, sondern auch aus der gemeinsam miterlebten Situation, welche der Improvisirende gleichsam zu augenblicklicher Musik werden lässt, wobei er den Zuhörer zum Theilnehmenden macht. Die dadurch eigenthümlich erregten Seelenkräfte des Hörers bewirken dann leicht, dass er in seiner erhöheten Genussfähigkeit wirklich eines ungewöhnlichen Genusses theilhaft zu werden glaubt und in Folge dessen die improvisirte Musik objektiv werth zu schätzen, ja ausnahmsweise hoch zu würdigen geneigt ist — während dies oft, ja meist auf einer subjektiven Täuschung beruht: die nämliche gehörte Improvisation, getreu in Noten gesetzt und zu anderer Zeit vernommen, könnte leicht als wenig eindrucksvoll, ja wohl gar als nichtig beurtheilt werden. Der Glaube an die Wahrheit des vorhin Gesagten ist in der Erwägung zu gewinnen, dass eine, der gerechten Kritik stichhaltende, reife Kunstschöpfung zwar den Motiven nach in augenblicklicher Inspiration anfangen, doch in ihrer weiteren kunstgemässen Durchführung nur auf dem Wege des selbstkritisch überwachten Ausarbeitens und ruhigen wachsenden Werdens erstehen kann. Hierzu liegt der greifbare Beweis in den vorhandenen Skizzen, Entwürfen und ersten Notirungen, zu Werken, die nach ihrem Fertigwerden unvergleichbar schöner und vollkommener als vorhin erschienen und jene dem ersten Anstosse der momentanen Inspiration entsprungenen Impromptus nur als unreife Keime erkennen lassen, kaum werth, als Ideen ihres Schöpfers gelten zu dürfen.*)

Die zufälligen unfertigen Formen der Improvisation können aber, geregelt, dennoch künstlerisch annehmbare werden, die man, trotz ihrer Lockerheit, im weiten Reiche der Kunst, wenngleich auf untergeordneter Stufe, gelten lassen darf als

Freie Phantasie-Formen.

Dieselben nehmen im Satz wenigstens einen geordneten Gang, auch wenn sie willkürlich zu sein scheinen, wie dies der Fall ist, wenn sie z. B. Begonnenes nicht durchführen, plötzlich ablenken, in abgelegene Stimmungen hinüberspringen und ein absetziges Wesen zeigen, wie z. B. die Rhapsodie, das Capriccio. Die mit »Phantasie« betitelte Komposition pflegt dagegen mehr an

*) Man vergleiche und studiere z. B. das von Nottebohm bei Breitkopf und Härtel herausgegebene Skizzenbuch Beethovens, das u. A. die immer aufs Neue gebesserten Entwürfe zur »Eroica« des Meisters enthält.

einem thematischen Satze fest zu halten, doch in der Behandlung desselben frei zu verfahren, ihn bald zu variiren, bald nur schmückend zu koloriren, dann ihn wohl auch fallen zu lassen, um zu Neuem überzugehen. Hierzu hat Beethoven in seiner Phantasie Op. 77, die in *G*moll beginnt und in *H*dur endet, ein treffendes Beispiel geliefert. Ist die »Phantasie« koncentrirter in der Stimmung, weniger frei phantasirend und mehr als festes »Stück« gefasst, so nennt man sie häufig Phantasiestück, das bisweilen unter andern Titeln, z. B. »Pièce fantastique« bereits dem Barocken mehr Raum giebt.

Das Impromptu hat ein besonderes Vorrecht, kurz zu sein, ähnlich dem »Moment« und »Pensée fugitive«. Das Gegenstück dazu bildet das Charakterstück, »Pièce caracteristique«, worin ein logischer Stimmungsverlauf und fester Grundzug herrscht, ohne eben einen vorherbedachten Bau zu verfolgen. In dem Charakterstücke pflegt die Wahrheit vor der Schönheit bedacht zu sein; es ist gegenüber dem Phantasiestück, was die Kreidezeichnung gegen das Gemälde. Die Schroffheit, aber auch der Humor findet darin leichtes Ankommen.

Es hat sich im Verlauf der Zeit gefügt, dass man die in mehreren Sätzen komponirten Sonaten und deren Titel gern umgeht, aber dennoch einsätzige Stücke schafft, welche dem Sonatenhauptsatze gleich oder doch nahe verwandt sind; in der Verlegenheit um einen Titel benennt man derartige Kompositionen oft mit einem jener Namen, besonders auch mit »Impromptu«,*) »Charakterstück«, obwohl nichts Improvisirtes darin ist und die Zeichnung eines speciellen Charakters nicht beabsichtigt war. Man darfs da also mit den Titeln nicht immer genau nehmen, zumal ja auch die gebräuchlichen Titel häufig nur die allgemeine Form, nicht die innere Natur des Stücks andeuten: wie denn z. B. eine »Sonate« eben so gut von zartem, als auch von heroischem Wesen sein kann.

Choreographische Formen.

Pantomime. Scenischer Tanz. Ballet.

Die Pantomime ist eine stumme und nur mittels Mimik ausgeführte scenische Handlung, welche durch Musik getragen und in ihrem Empfindungsgehalt unterstützt wird. Das mimische

*) Franz Schuberts Op. 142, »Vier Impromptus« waren ursprünglich die vier Sätze einer grossen Sonate, welche erst nach des Komponisten Tode von dem Verleger unter obigem, damals neuen Titel gedruckt wurden.

Spiel des Angesichts und die bewegte Gebärde kann als von Innen kommender Ausdruck wohl eine Art von »Sprache« genannt werden, welche ihrem natürlichen Ursprunge gemäss die Wortsprache begleitet und verstärkt, oder auch wohl ersetzt, wo das Wort für den besonderen Ausdruck als zu begrifflich trocken erscheint oder einem Individuum momentan nicht zu Gebote steht. (Lieder ohne Worte und Mimik mit Musik haben eine gewisse Verwandtschaft). Aus der Darstellung innerer Zustände durch Bewegungen ist ohne Zweifel der geregelte Tanz entstanden, der, auf die theatralische Scene versetzt, Ballet genannt wird. Die Pantomime und das Ballet pflegen auf der Scene Hand in Hand zu gehen. Der Solo-Tanz spielt dabei, gleich der Arie, den erhöheten ausgeführteren Ausdruck des innern Zustandes: der Freude im heitern, oder der Erhebung im ernsten Tanz, Pas sérieux. Der Tanz zu Zweien, Dreien, Pas de deux, Pas de trois versinnlicht das Duett und Terzett etc. in der Oper; das Zusammenwirken von Solo- und Chortanz (Chor de ballet) ist im Ballet, was das »Ensemble« in der Oper.

Wie es eine musikalische Virtuosität der Technik giebt, so auch eine solche des Tanzes; wenn aber jene in der Musik bedeutenden idealen Zwecken dienstbar gemacht werden kann und auch gemacht wird, so ist dagegen die Tanzkunst, anstatt den ganzen Körper ästhetisch zu bilden und höheren künstlerischen Aufgaben zu widmen, fast ganz im Dienste des äussern Reizes und der Fusstechnik aufgegangen. Gemäss dieser Einseitigkeit ist denn auch die Ballet-Musik wenig mehr, als nur eine rhythmisch-melodische Tanzmusik von mehr oder minder charakteristischer Natur: zu einer beseelten, geistig schönen Musik giebt selten eine Aufgabe Anlass, falls es nicht etwa vorkommt, dass innerhalb eines musikalisch-dramatischen Werkes der Tanz mit der Handlung zusammenhängt.

Die Pantomime fand in neuerer Zeit in einem melodramatischen Schauspiel, »Yelva, die russische Waise«, mit Musik von Reissiger (1798—1859), sodann in der Oper die »Stumme von Portici« mit Musik von Auber höhere obligate Aufgaben, deren Musik auf Schilderungen der Gemüthszustände angewiesen war.

Die natürliche Berechtigung der Pantomime als dramatischer Ausdruck auf der Bühne beweist sich namentlich durch das unabwendbar nothwendige sogenannte »stumme Spiel« solcher Personen, welche mit ihrer Rede pausiren und gleichzeitig ihren stummen Antheil durch Gebärdensprache darzuthun haben. Dies harmonirt mit dem wirklichen Leben. Etwas Anderes ist dagegen ein ganzes Stück voll sprachloser Personen. Will man nicht dem peinlichen Gedanken verfallen, dass man lauter beklagenswerthe stumme Menschen vor sich habe, welche nach Sprache ringen — will man vielmehr unbefangen dem Scheine glauben können, dass diese Menschen eine sprechende Welt gar nicht kennen und in ihrer sichtbaren Sprache volles Genüge finden, so hat man dieses Genre, etwa wie so manches gestaltlose Ton-, Farben- und Formenspiel lediglich als ein »Spiel«, ein Geberdenspiel zu nehmen, worin eine specielle einseitige Form menschlicher Ausdrucksbethätigung (ausnahms-, wenn auch sonderbarerweise) zu obligater Ausübung gelangt und so eine »Idee« verwirklichen will: die hinzutretende Musik hebt aber, mit der ihr zu Gebot stehenden Gefühlssprache den Widerspruch bis zu einem Grade auf, dass auch das Genre der Pantomime als Kunstwerk gelten kann. —

Grosse Meister des Kunsttanzes und der Pantomime waren Vestris (zu Ludwigs XIV. Zeit) und Noverre. Bedeutende Virtuosinnen neuerer Zeit waren die Frl. Taglioni, Elsler, Cerrito und viele Andere.

Zwischenakt- und Schauspiel-Musik.

Über die Zwischenakt-Musik in der Oper wurde bereits in der Abhandlung derselben das Zugehörige gesagt; die Musik bei herabgelassenem Vorhange kann da an das bereits in der Oper Gehörte anknüpfen und ein Folgendes andeuten, also gleichsam eine Fata morgana des nächsten Akts sein; oder sie kann auch nur eines von beiden thun. So gehört die Zwischenaktmusik zur Musik der Oper selbst und ist nicht bloss äussere Zuthat. Wo diese im Schauspiel durch die Musik beabsichtigt wird, ist sie vom streng künstlerischen Standpunkt aus zu verwerfen: denn nur was der Dichter für die Aufführung erdacht hat, soll dem Publikum vorgeführt werden und darum soll nur dann und da Musik stattfinden, wo jener es im Interesse seiner Dichtung gewünscht haben könnte. Dies kann in phantastischen Stücken, wie z. B. in Shakespeares »Sommernachtstraum« und »Sturm«, wie auch bei dem Traume Egmonts in Göthes Drama, angenommen werden. Das Musiciren zur blossen Zeitfüllung ist eine Rücksichtlosigkeit gegen die Dichtung, weil sie das Interesse zersplittert, zugleich auch eine Herabsetzung des Publikums, indem dieses als auf zu niederer Stufe stehend angesehen wird, als dass es die Pause mit Gedanken oder Gesprächen über das Stück auszufüllen vermöchte. — Nur wo es ein Stück betrifft, in welchem eine Zwischenaktmusik, und sei es nur für einen Akt, aus bestimmtem Grunde zu wünschen wäre, dürfte sie ein Ankommen finden, z. B. vor Scenen, in welchen die Phan-

tasie dem realen Leben entrückt wird; da kann die Musik den Zuschauer vorbereitend stimmen, und sie muss dies in charakteristischer Weise erzielen.

Wo im Stücke selbst Musik vorzukommen hat, ein Marsch, Tanz u. dergl. wird sie vorgeschrieben sein; wo es ferner zweckmässig erscheint, sonstige Vorgänge, z. B. einen Traum, eine Geisterscene, mit Musik zu versehen, ist diese auf das knappste Maass zu beschränken; zu verhüten ist, dass man sie als »Musik« wahrnimmt oder wohl gar apart geniesst: sie soll da wie ein vorübergehender harmonischer Luftzug wirken und an nichts Musikerhaftes denken lassen, überhaupt keine Rolle spielen wollen. Hiergegen wird fast immer gefehlt, indem man die Musik widerlich aufdringlich macht, und so, mit dem materiellen Zuviel, von rechter Wirkung gar nichts giebt, sondern vielmehr störend wirkt.

Aufgelösete Formen.

Man hat den erst in neuerer Zeit entstandenen Ausdruck: »aufgelösete Formen« zunächst im Gegensatz zu den bisher abgehandelten festen Formen, besonders der Instrumentalmusik, zu begreifen, insofern sich diese in dem metrischen Bau und in der rhythmischen Symmetrie kund geben, um so bestimmte Tanz-Charaktere, die Rondo- wie auch die Sonatenform u. s. w. zu bilden. Es sind dies feststehende, durch unsere Klassiker vollendete ewige Formen, deren gesetzmässig gefügte Taktgruppen, Perioden, Theile sich mit den Linien- und Massenverhältnissen eines architektonischen Aufbaus vergleichen lassen, in dessen Flächen die bildnerische Kunst ihr rhythmisches Spiel treibt. Ein zweiter Vergleich könnte in der sprachlichen Strophen- und Versform angeführt werden, deren Bau und Wortmaass dem musikalischen Metrum und Rhythmus entspricht.

Wenn jene formale Regularität nicht als von vornherein festgestellte Norm beim Komponiren aufgestellt, wenn der Phantasie die freie Gestaltung zugestanden wird, je nachdem dieselbe durch das Gefühl und den Ideengang ihre Anregung erhält, werden die feststehenden Formen, zum Theil, oder auch ganz schwinden, wie dies längst und häufig geschah und unter »freie Phantasieformen« bereits berührt wurde. Diese letzteren löseten aber vorzugsweise nur die weitesten Umrisse auf, während die rhythmische Form der darin spielenden Musik in Melodieen und Figurationen immer eine gewisse Symmetrie behielt: nur der feste Strophenbau war also aufgelöset, das Versmaass war geblieben. Und so konnte dann auch dieses schwinden, um zuletzt in einer poetischen Prosa aufzugehen, welche in der Musik eine freie

Tonsprache bedeutet, die melodisirend recitirt und zwar das Taktmaass beibehält, sonst aber von der rhythmischen Symmetrie absieht. Bereits Beethoven hat in seiner dritten Periode die feste Sonatenform, z. B. in dem Streichquartett in *F*moll Op. 95, wie in seinen fünf letzten Sonaten und Quartetten aufgelöset, indem er darin den Stimmungsverlauf, als rein psychologische Musik, zum Ausdruck brachte. Wie das selbständige Wirken einer Idee die Form modificiren kann, zeigt das Finale der neunten Symphonie.

Derartige aufgelösete Formen, welche man gegenüber den architektonischen klassischen als vegetative, pflanzenhaft wachsende bezeichnen dürfte, sind seit lange, auch bei den Klassikern, nebenher in Gebrauch gewesen; das nichtmelodische Recitativ und gar viele sonstige Sätze, welche keine absolute Melodik enthalten, sondern mehr deklamatorisch sind, zeigen dies, namentlich in Opern, da wo die Lyrik zurücktritt und die dramatische Rede vorwaltet. Der Musik in objektiven Formen tritt da die subjektive psychologische gegenüber, der Musik auf vorbedachtem Grundplan die in zufälliger Form entstandene. Wie völlig naturgemäss derartige aufgelösete Formen sein können, zeigt sich in vielen wirkungsvollen Scenen ohne jede Melodie, z. B. in den langen Scenen der Wolfsschlucht in Webers »Freischütz«, deren Musik keine Spur von »Melodie« enthält.

Wurde trotzdem in früherer Zeit der Ausdruck »aufgelösete Formen« nicht angewendet, so lag das daran, dass sie innerhalb der einzelnen Werke nur vorübergehend erschienen und die festen absolut-musikalischen (d. h. auch ohne Text und Scene selbständigen) Formen bedeutend vorherrschend blieben, wie z. B. die Arien, Duetten und sonstigen »Nummern« in fester Lied- oder Sonatinenform. In neuerer Zeit steht bei den bahnbrechenden Meistern, wie namentlich Rich. Wagner, das Streben nach Charakteristik vor der bloss sinnlichen Schönheit, insofern in der Oper jetzt das dramatische Princip das musikalische stärker beeinflusst, als damals, wo Mozart ausdrücklich die Poesie als »gehorsame Tochter der Musik« bezeichnete. Wenn früher die musikalische Form den Text beherrschte, so wurde es nacher dieser, welcher der Musik, und damit der neueren »Oper«, die Form gab.

So fügte sichs, dass das moderne Schaffensprincip die Auflösung der einzelnen Musikformen in der Oper mit sich brachte, nicht nur für die Gesangs-, sondern auch für die Instrumentalmusik.

Die Instrumentalmusik hat besonders durch die »Programmmusik« ein die historische symphonische Form auflösendes, zugleich

aber auch neuformendes Element erhalten: Franz Liszts »Symphonische Dichtungen«, welche auch andere, z. B. St. Saëns zu ähnlichen Schöpfungen anregten, sind Beispiele dazu. Dieselben enthalten im Sinne des Titels oder in einem beigegebenen »Programm« bestimmte poetische Ideen zur Anregung von Stimmungen und Vorstellungen, deren Gefühlsgehalte die Phantasie des Komponisten eine freie Form giebt, welche keine absolute voraussetzt, sondern der aus dem Programm kommenden Eingebung folgt. (Vergl. »Programm-Suite«.)

Am Anfange von Wagners »Tristan und Isolde« lautet der Text des jungen Seemanns: »Westwärts schweift der Blick, ostwärts streicht das Schiff. Frisch weht der Wind der Heimath zu, mein irisch Kind, wo weilest du?« Nach hergebrachter Opernweise würde aus den Versen ein rhythmisirtes »Lied« in fester Form mit Harmonieen gemacht worden sein, z. B. in solcher Art:



Dies wäre dann absolut-musikalisch gewesen, d. h. in der Musik ein Fertiges, auch ohne Text Selbständiges. Die Bühne aber verlangt die Berücksichtigung der Situation, die hier einen gefühlsversunkenen Jüngling zeigt, der von der Heimath träumt. Daher lässt Wagner den Seemann nicht in fester musikalischer Form, sondern in tonlich gefüllter »Versmelodie« frei recitirend und ohne Begleitung singen in einer Weise, die ohne Text Nichts sein würde, weil sie ausschliesslich dramatisch ist; das ist dann »aufgelöste Form«:



Mit der Auflösung der Formen ist indessen keineswegs die Formlosigkeit proklamirt: die feststehenden Formen des Tanzes, der Arie u. dergl., welche so oft, im Widerspruche mit der Idee, die Poesie beherrschten und die unter andern Übelständen auch die häufigen Wort- und Satzwiederholungen mit sich bringen, die dem natürlichen scenischen Verlauf oft entgegenstehen, sind nur an ihre richtige Stelle verwiesen und lediglich von dort verbannt, wohin sie nicht gehören; ebenso die einzelne symmetrisch gebaute einseitig für das Ohr ersonnene Melodie, wo sie eben kein logisches Ankommen findet und der Ausdruck in der Form des Allgemein-Melodischen naturgemässer erscheint. In solcher Weise entsteht eine Form, ähnlich den epischen und dramatischen Dichtungen in ungebundener Sprache, die ihre zwar nicht regulär vorbedachte, aber doch eine Form haben, die ihr Existenzrecht neben den vorhandenen übrigen besitzt. Jenes Wort »aufgelöste Formen« bezieht sich also nur auf die objektive schematischen Formen, nicht auf »die Form überhaupt«.

Arrangements.

Die Übertragung einer Originalmusik für andere Tonorgane nennt man Arrangement. Ein solches kann vom Grösseren in's Engere geschehen, (ein Orchesterstück für Klavier gesetzt) also zusammenziehend sein, oder umgekehrt, erweiternd. Das Erstere, das Arrangiren vom Grossen in's Kleine, ist das Naturgemässere, indem dabei die Tonmasse verringert, vielfache Verdoppelung reducirt und damit die eigentliche Erfindung bloss gelegt wird, wie dies ähnlich bei der Abzeichnung eines Gemäldes der Fall ist, wobei die Schöpfung des Meisters vor Fälschung und fremder Zuthat gesichert ist. Ein Arrangement vom Kleinen in's Grosse dagegen erfordert für die Originalidee mehr Ausdrucksmittel (Instrumente,) als gedacht worden sind; diese aber wollen beschäftigt sein, und so tritt leicht hinzu, was nicht im Sinne des Komponisten lag, und das Arrangement kann zu einem Derangement werden.

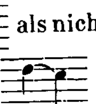
Ein Arrangement kann getreu nach dem Original, wie auch frei sein; im letztern Falle pflegt entweder die Unmöglichkeit einer getreuen Übertragung zu entschuldigen, oder der Arrangeur nahm nach eigenem berechtigtem oder unberechtigtem Belieben Veränderungen vor.

Die Arrangements mit mehr eigener Phantasiezuthat des Arrangeurs pflegt man als »Transscription« zu benennen; diese können bis an die Grenze der »Phantasie« über fremde Themen gehen, oder auch nur eine Art koncertanter Begleitung bringen, als eine salonmässige Kostümirung.

Arrangements können zwar möglicherweise missverständlich wirken, indem sie über das originale Wesen eines Stückes eine falsche Anschauung erregen; dagegen können sie auch vielfach von Nutzen sein, indem sie von sonst unbekannten bedeutenden Werken eine Vorstellung geben, welche das Feld der Erkenntnis und des Genusses erweitert. In dieser Beziehung vergleichen sich die musikalischen Arrangements den Übersetzungen in andere Sprachen.

Ornamente.

Verzierungen und Manieren.

Wie in der Architektur die Hauptformen ihr Nebenwerk haben, so binden sich in der Musik zuweilen an die harmonischen und melodischen Haupttöne allerlei Nebentöne, welche theils in kleineren, theils in gewöhnlichen Noten, wie auch in allerlei Zeichen angegeben werden: z. B. Vorschlag, Doppelschlag, Triller, Pralltriller u. dergl. Weil manche solcher Nebentöne sich so enge mit den wesentlichen Tönen verknüpfen, dass sie selber wesentliche Bedeutung erhalten, dagegen aber manche andere von so äusserlicher Nebensächlichkeit sind, dass man sie fortlassen könnte, so ist kein Name zu finden, der auf all derartiges passte: Bezeichnungen wie »Ornamente«, »Verzierungen«, »Manieren«, »Beiwerk«, franz.: »*Agréments*«, »*Broderies*«, ital. »*fioriture*«, engl. »*Graces*«, haben alle nur den Begriff des Schmuckes; das streitet aber z. B. gegen so manchen langen Vorschlag von Bedeutung, der, wo er zufällig mit kleiner Note angegeben ist! als nichtig erscheinen kann, dagegen mit grosser ausgeschrieben:  als wesentlicher Melodieton erkannt werden würde. Auch so mancher Doppelschlag ist mehr als blosse »Verzierung«, und oft ist ein Triller von entschieden charakteristischer Bedeutung.

Das ganze Gebiet enthält viel Unbestimmtes und wird niemals derartig in Ordnung kommen, dass die Schreibart und Ausführung in feste Regeln zu bringen wären, die Theorie und Praktik mit einander harmonirten: denn die Willkür und Unbedachtsamkeit in der Anwendung der betreffenden Zeichen von Seiten der Komponisten, Kopisten und Notenstecher, welche die verschiedenartigsten Deutungen veranlassen muss, ist zu gross.

Zwei Meinungen stehen einander gegenüber: die eine will die überlieferte Regel seit Seb. Bach gelten lassen, welche uns besonders ausführlich durch seinen Sohn Ph. Em. Bach in dessen Buche: »Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen«, dargelegt ist; die andere Meinung will mehr oder weniger davon absehen, das Recht der freien Deutung gewahrt wissen und nach Geschmack verfahren.

Man kann mit gutem Grund jener ersten orthodoxen Meinung mit dem Einwande entgegen treten: dass die Alten nur ihre und nicht auch unsere Musik und Instrumente im Sinne gehabt haben konnten; dann mit dem zweiten: dass sich ein Stoff von so vielfältiger Anwendbarkeit, wie die Verzierungen, nicht für alle Fälle in eine feste Regel bringen lasse.

Der liberalen Ansicht kann man zunächst entgegenhalten, dass die Freiheit der Deutung völlig zur Willkür führen müsse, sodann auch, dass nur den gebildeten Meistern ein Recht auf die freie Deutung zuzugestehen sei.

Indessen macht die Praktik ihren Gang durch das tägliche Musikleben, indem sie hier rathlos vor einer Verzierungsregel steht, dort aber alles Regelthum bei Seite lässt und nach eigenem Geschmack oder auch Ungeschmack verfährt.

Dem Theoretiker aber bleibt nichts übrig, als von allen Mängeln, welche Willkür und Unbedachtsamkeit im Schreiben und Notenstechen verschuldeten, abzusehen, die Überlieferung mit der Auffassungsfreiheit vernünftig Hand in Hand gehen zu lassen und das Verzierungswesen so zu lehren, wie es auszuführen sein würde, wenn alle Verzierungs-Zeichen der Sache gemäss angebracht wären und übereinstimmend zur Ausführung kommen dürften.

Die Verzierungen werden mit kleinen Noten geschrieben, und diesen wird kein selbständiger Taktzeitwerth zuerkannt, wie den normalen Noten.

Vorschläge. Langer Vorschlag.

Als man noch viel nach »bezifferten Bässen« spielte (siehe »Generalbass«), wurde der Einfachheit wegen bei einem bloss melodischen Vorhalt dessen accordischer Hauptton mit einer Ziffer bedacht, und deshalb beim völligen Ausschreiben die Vorhaltnote klein geschrieben. Eine Stelle, die z. B. so gemeint war:



, wurde so notirt: . Dort hätte die Bezifferung so sein müssen, im anderen Falle konnte

sie schlichter so sein: . Denn die Ziffer 3 für das *A* verstand sich zu 5 von selbst, und sogar diese 5 konnte fehlen, weil eine nicht bezifferte Note immer den Dreiklangsgrundton bedeutete. So entstand der lange Vorschlag, der an Stelle der Hauptnote, also auf deren Takttheil, anzugeben ist und bei einer zweitheiligen Note deren Hälfte, bei einer dreitheiligen Zweidrittheile gilt:

Schreibart:

Ausführung:

Indessen nimmt man es mit der Dauer nicht immer gleich streng, indem man zuweilen auch so eintheilen hört: .

Hauptsache beim langen Vorschlag bleibt, dass er, wie gesagt, auf den Takttheil der Hauptnote eingetheilt wird.

Der lange Vorschlag ist melodisch und somit nicht eigentlich »Verzierung«, sondern sieht solcher nur, als kleine Note, ähnlich; denn eine melodische Note kann wohl eine Verzierung haben, aber nicht selbst eine solche sein. Die kleine Note kann nicht mit in die Zeitmasse des Taktes gerechnet werden, weil ihr Werth in der Hauptnote liegt.

Kurzer Vorschlag.

Der kurze Vorschlag ist flüchtig schnell, seine kleine zeitlose Note wird nicht eingetheilt; wären in einem Takte noch so zahlreiche kleine Noten: sie werden nicht mitgerechnet. Der kurze Vorschlag wird mit durchstrichener Fahne beliebiger Notengattung geschrieben: . Er geht allein und vor seiner Hauptnote, so dass diese den Takttheil erhält, auf welchem sie steht; giebt man eine durchstrichene Vorschlagnote dennoch auf dem Takttheil der ihr folgenden grossen Hauptnote an, so ist da vorauszusetzen, dass man es so der Idee angemessen findet, und ihn, entgegen der Schrift, als mehr oder weniger abgekürzten »langen« zu behandeln für gut findet.*) Oft ist es zwei-

felhaft, und objektiv nicht zu entscheiden, ob ein durchstrichener, also »kurzer« Vorschlag vom Komponisten herrührt und nicht ursprünglich als langer gemeint war; im Flusse ruhiger Melodie

---

*) Manche Autoritäten sprechen sich dafür aus, dass die Verzierung und namentlich auch der »kurze« Vorschlag immer auf den Takttheil der ihm folgenden grossen Hauptnote angegeben werden und so die Zeit des Vorschlags der Hauptnote abgezogen werden müsse. Diese Schreibart: wollen Jene so ausgeführt haben: . Sie fussen mit ihrer Meinung auf der Theorie Ph. Em. Bachs. Der kurze Vorschlag ist zur Zeit dieses Meisters wohl mehr ein melodischer als ein Zierton gewesen, und seine Theorie war jedenfalls gemäss der Praktik seiner Zeit. Diese hatte einst ihr Recht, und jene Theorie mag noch heute für die Werke jener Epoche als gültig betrachtet werden. Aber auch die spätere Praktik hat ihr Recht. Neuere Komponisten von Bedeutung, die sich nie um eine ältere Theorie kümmern, meinen es mit ihren kurzen Vorschlägen so, wie sie selbst dieselben spielen: sie spielen sie kurz und vor der Hauptnote. Danach heisst die neuere Theorie: der kurze Vorschlag hat keinen Zeitwerth und wird vor der Hauptnote angegeben, ausser da, wo der Ausführende ihn speciell als längeren, markirten auffasst, und damit im Sinne des Komponisten zu handeln glaubt.

Es ist charakteristisch, dass jene alte Theorie von einem Klavieristen herstammt und heute auch nur von solchen aufrecht erhalten wird: denn Klavier- und Orgelspieler waren und sind es allein, welche auch die zu der Hauptnote des Vorschlags etwa zusammenklingenden Basstöne und Harmonieen anzugeben haben und so über die Behandlungsart reflektiren können; den Spielern einstimmiger Instrumente, Geigern, Bläsern, wie auch den Sängern, die viel allein ohne Begleitung üben, ferner auch den Orchestern, kommt derartiges nicht bei: sie geben den kurzen Vorschlag stets vor dem Zeitpunkte der Hauptnote und diese letztere auf ihrem Takttheil an — weil sie es anders nicht im Naturgefühl haben können. Es kann aber in Sachen des Vorschlags keine aparte Theorie nur für Klavierspieler geben; auch fällt es den orthodoxen Theoretikern nicht ein, Doppelvorschläge, oder gar gehäufte kleine Vortöne, z. B.

auf den Takttheil der Hauptnote zu bringen. In vielen Fällen würde bei accentuirtem kurzem Vorschlag die Intention verwischt werden; wo es z. B. eine rasche Folge staccirter Töne mit kurzen Vorschlägen giebt:

kann zweierlei Meinung darüber herrschen; z. B. eine solche Stelle: kann so gemeint sein: oder auch wohl so: . In bewegten Figuren, wie z. B. solchen: ist die Notirung mit durchstrichenen Vorschlagnoten oft ungenau, indem diese Ausführung gemeint ist: . Die erste Note in dieser Mozartschen *B* dur Klavier-Sonate:

ist als langer Vorschlag gemeint: . Die

---

würde diese Ausführung:



die Idee unwillkürlich ändern und sehr ähnlich wie in dieser Art erklingen:



Es würde überhaupt, wenn nur allein accentuirte Vorschläge, lange und kurze, auf den Takttheil der Hauptnote existiren dürften, ein ganzes Stück Effektgebiet aufgegeben, aus dem Zweierlei ein ärmliches Einerlei werden. Die alte Theorie zur absoluten Regel für eine neue Musik machen, charakterisirt sich als Naturwidrigkeit. Zudem ist zu erwägen, dass, wenn die alte Regel allein gelten sollte, für den accentuirten Vorschlag doch immer die bekannte Schreibart: , dagegen für den vor dem Takttheil der Hauptnote anzugebenden accentlosen Vorschlag — der doch von einem Komponisten gewünscht werden kann, keine Notirung zu Gebote stehen würde.

neueren revidirten Ausgaben älterer Werke pflegen die Vorschläge richtiger gestellt zu enthalten.

Vor Doppelgriffen sind die kurzen Vorschläge bald lang, bald kurz gemeint; diese Schreibart kann so: , oder auch so wie sie geschrieben ist, auszuführen wünschenswerth sein; gilt die Schrift als Wille des Komponisten, so ist hier der Vorschlag vor der Hauptnote zu machen, da ihm ja die andere Schreibart zur Verfügung stand.

Der Doppelvorschlag

besteht aus zwei klein geschriebenen Noten, die flüchtig, glatt, gleichsam hingleitend zur Hauptnote, ausgeführt werden:



(Derartige Vorschläge und was ihnen ähnlich ist, hört man oft italienisch mit »Appoggiatur« benennen.)

Man kann den Doppelvorschlägen auch drei- und mehrfache Vortöne in kleinen Noten zuzählen:

Man nennt derartige Figuren Roller, Schleifer.

Der Doppelschlag

ist eine der vornehmeren Verzierungen, weil sie von mehr melodischer Natur ist und daher ideellere Bedeutung hat. Im Doppelschlag liegt, wenn er wirklich nur schmückenden Charakter hat, etwas Freundliches: ein Lächeln der Melodie. Seine Ausführung erfordert feinen Sinn.

Der Doppelschlag besteht wesentlich aus drei Tönen: einem Hauptton nebst seinen oben und unten anliegenden Nebenstufen: oder auch: . Auch kann man mit dem Hapttone beginnen: . Diese Verzierung wird leider selten in bestimmten geordneten Noten, sondern meistens durch das unbestimmte Zeichen ∾ angedeutet, und die Ausführung soll man selbst zu finden wissen; z. B. diese Schreibart:

oder kann ausgeführt werden: .
Nach der Note folgend wird der Doppelschlag meist so gemacht: , er pflegt da rasch zu einer folgenden hinzuführen: ; folgt ihm aber die Hauptnote nochmals, dann bleibt er nach seiner letzten kleinen Note auf derselben stehen: . Hier ist der Doppelschlag also übergehend, er wird dicht vor der neuen grossen Note gemacht, auch wenn das Zeichen ∾ nicht genau demgemäss placirt ist.

Würde einer der beiden Nebenstufen ein Versetzungszeichen hinzuzufügen sein, so setzt man dasselbe über oder unter das Doppelschlagszeichen: .

Schreibart:

Ausführung:

Bei einem Doppelschlage auf dem Oberdominanttone (von C : G, von F : C) ist stets die kleine Unterstufe zu nehmen:

Wenn ein Doppelschlagzeichen nach einer Note mit Verlängerungspunkt folgt: , wird er zwischen der Note und dem Punkte gemacht, so dass er auf der Taktstelle des letztern wieder feststeht: .

Die Stufen des Doppelschlages sind der Vorzeichnung gemäss zu nehmen; die Angabe der Versetzungszeichen am ∾ ist leider häufig ungenau. Eine oft zutreffende Regel lautet: man soll dem Doppelschlag, der an der einen Seite mit Grund einen ganzen Ton hat, an der andern einen halben geben. Doch trifft diese Regel oft nicht das Richtige.

Ein Doppelschlagzeichen bei Doppelgriffen wird der Stellung desselben gemäss gemacht, z. B.

Schreibart:

Ausführung:

Ein zweifacher Doppelschlag wird in allen Tönen zusammen ausgeführt:

Neben dem hier gelehrten üblichen Anfange des Doppelschlags mit der oberen ist auch der mit der unteren Nebenstufe zuweilen annehmbar und rathsam. Man kann diese von oben anfangende Tonfolge: wegen der dicht nach einander folgenden zwei gleichen Unterstufen h—h gelegentlich weniger geschmackvoll finden als diese: , deren Ausführung mit der unteren Nebenstufe beginnt, weil hier jene der beiden gleichen Stufen h nicht stattfindet. Aus gleichem Grunde würde sich der nämliche Anfang mit der Unterstufe weniger empfehlen, wenn die Folge eine entgegengesetzte wäre: , weil da derselbe Übelstand mit den beiden oberen Stufen c stattfinden würde.

Es ist demzufolge der Anfang des Doppelschlags von unten gelegentlich berechtigt und mindestens keinesfalls zu verbieten.

Der Triller.

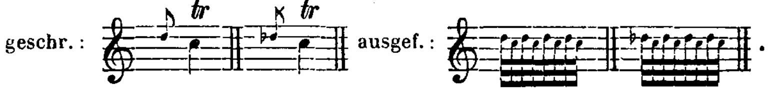
Wenn man eine Hauptnote für die Zeit ihrer Dauer so schnell als möglich mit ihrer obern Nebenstufe abwechselt, so entsteht ein Triller; derselbe wird mit *tr* bezeichnet:

tr

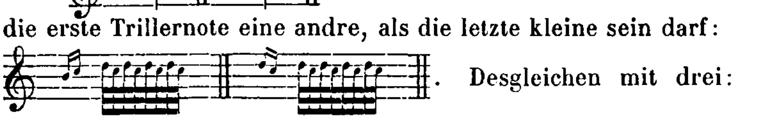
Der Triller hat oft einen Nachschlag, indem zuletzt ein Mal auch die untere Nebenstufe mit dem Hauptttone abgewechselt wird

geschrieben: *tr* ausgeführt: .

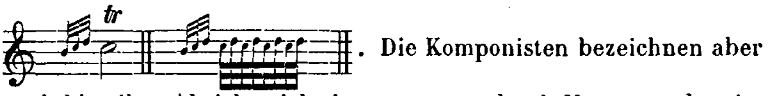
Der Nachschlag sollte immer angegeben sein, was jedoch häufig nicht geschieht. Wenn eine kleine vorschlagartige Note vor dem *tr* steht, soll dieser mit derselben begonnen werden:



Zuweilen beginnt der Triller mit zwei oder drei kleinen Vornoten, z. B. , wo dann, wenn es zu wünschen ist, die erste Trillernote eine andre, als die letzte kleine sein darf:

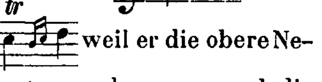


Desgleichen mit drei:

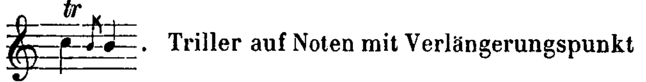


Die Komponisten bezeichnen aber auch hier ihre Absicht nicht immer genau durch Noten, und es ist nur zu oft Zweifel und Streit darüber, ob ein Triller mit oder ohne Nachschlag sein, mit seiner Hauptnote oder mit der oberen Nebenstufe begonnen werden soll; falls für dies letztere Verfahren nicht ein fühlbarer Grund spricht, ist der Anfang mit der Hauptnote zu befürworten, zumal dann, wenn es wünschenswerth erscheint, dass diese melodisch oder rhythmisch betont werde. Wo der Triller nur eine Zier ist, sollte man seine Hauptnote so anbringen, als ob sie ohne Triller wäre.

Der Nachschlag ist aus dem Gefühl für Gleichgewicht und Symmetrie entstanden: man will bei der Bewegung nach der einen Seite auch die andere berührt haben; aus diesem Grunde wird, wenn der Folgeton die obere Nebenstufe ist: , ein Nachschlag nach unten Bedürfniss:



weil er die obere Nebenstufe *d* als wiederholte obere Trillernote von der neuen melodischen Stufe der grossen Note unterscheidet. Der Nachschlag ist aber da, wo die untere Nebenstufe als Folgeton eintritt, weniger Bedürfniss, weil eben dieser untere Ton selbst die Nachschlagstufe ist, die man nun zweimal hören würde. Zuweilen ist nur eine einzelne Nachschlagnote ausreichend, wenn die nächste Unterstufe folgt:



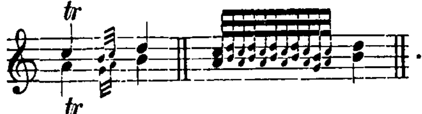
Triller auf Noten mit Verlängerungspunkt

werden (besonders in alten Kompositionen) häufig auf der Taktstelle des Punktes ohne Nachschlag abgeschlossen:



In allen solchen Fällen muss der gebildete Sinn des Ausführenden entscheiden, weil feste Regeln nicht dafür zu geben sind. Die Trillertöne brauchen nicht eingetheilt und darum nicht abgezählt zu werden.

Doppeltriller sind des Wohlklangs wegen so zu machen, dass die konsonirenden Intervalle zusammenklingen:



Die für die Nebenstufe gehörigen Versetzungszeichen werden über das Trillerzeichen gestellt:



Unachtsamerweise stellt man sie, obwohl sie nur die obere Stufe betreffen können, zuweilen unter das Zeichen; häufig lässt man sie auch ganz fort, wo sie gleichwohl nothwendig sind.

Auf der Oberdominante (von $C : G$, von $G : D$) muss ein Nachschlag immer die halbtönige Unterstufe erhalten:



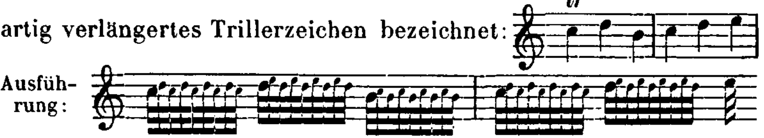
Man wendet das Trillerzeichen oft da an, wo kein wirklicher »Triller« stattfinden kann, weil die Zeitdauer der Note zu kurz ist und deshalb nur einen kurzen Pralltriller verträgt; solche Figuren: und andere, sollten, zumal an einen Nachschlag da nicht zu denken ist, nur Pralltriller- oder Schnellerzeichen haben: . Ein wirklicher kompletter Triller muss die Nebenstufe mehrere Male

wechseln und einen Nachschlag haben; oder er ist ein Pralltriller, Doppelpralltriller, u. dergl. unter »alte Verzierungen« gehörendes Beiwerk.

Kettentriller

oder Trillerkette nennt man eine Reihenfolge von zusammenhängenden getrillerten Stufen, welche man durch ein guirlandenartig verlängertes Trillerzeichen bezeichnet:

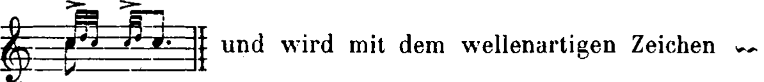
Ausführung:



Es darf darin kein Ton zweimal nach einander folgen. Nachschläge bleiben (bis zum Schlusston) fort.

Pralltriller. Schneller.

Ein einzelner Trillerschlag ohne Nachschlag, also nur eine Haupt- und obere Nebenstufe mit dem Abschluss der wiederkehrenden ersteren, ist ein Pralltriller; dieser ist also nur der Anfang eines wirklichen Trillers. Der Pralltriller tritt auf dem Taktheile der Hauptstufe ein, also sein erster Ton accentuirt:



und wird mit dem wellenartigen Zeichen ~ oder auch (zweifelhaft bestimmt) durch zwei verbundene Punkte : ·· angedeutet. In rascher Folge einer andern Stufe gestaltet sich der Pralltriller triolenhaft:



Die nämliche Form mit Vorausgang der ersten zwei Töne und Accent auf dem dritten Tone heisst Schneller und wird mit dem eckigen Zeichen ʌʌ, wie auch wohl mit jenen zwei Punkten angedeutet:

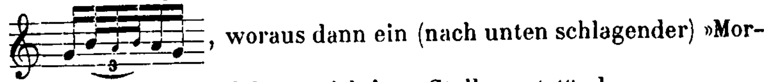


Der Pralltriller ist also mehr fliessend und taugt zum schnellen Weitergange; der Schneller ist fester, stehend, er passt für mehr oder minder gehaltene Töne, ist also für schnelle Tonfolgen im

Allegro weniger geeignet, weil sein Accent aufhält. Das folgende Beispiel macht sich bei schnellem Tempo leichter in der Pralltrillermanier, als in der des Schnellers:



In der letzteren Schneller-Manier würden sich, im raschen Tempo, die Verzierungstöne fälschlich schon der zweiten Note anschliessen:

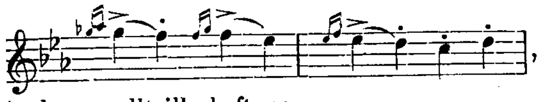


, woraus dann ein (nach unten schlagender) »Mordent«, und zwar auf der unrichtigen Stelle, entstände.

Man hat in älterer Zeit alle diese Zeichen ~ ʌʌ ·· für eines genommen und dabei die Pralltriller- und Schnellerform frei gestellt; ihre verschiedenartige Charakternatur veranlasste aber später, die Bedeutung der Zeichen zu unterscheiden; als dann dieselben leider in Schrift und Druck durch einander geworfen wurden, (und vielleicht auch in manchen Offizinen die betreffenden Typen fehlten,) entstanden oft Meinungsverschiedenheiten über die Deutung, so z. B. auch über die Stelle im ersten *Allegro* der Sonate *pathétique* Op. 13 von Beethoven:



deren Viertel sehr rasch gehen, und von den Einen schnellerhaft, so:



von den Andern pralltrillerhaft, so:



gespielt wurden, denn die Regel für die Zeichen stand nicht mehr fest. In diesem Falle empfiehlt sich zu der schnell fliessenden Spielart, die hier geboten ist, die zweite, prallerhafte Ausführung in Triolen — doch bleibt die andere immerhin frei gestellt.

Alte Verzierungen.

Die alten Verzierungen entstanden zur Zeit des Clavecin, dessen Klangarmuth einer Auffrischung durch wiederholte Anschläge eines Tons im Wechsel mit den Nebenstufen bedurfte. Die Phantasie verfuhr also zu jener Zeit zum Theil im Sinne eines instrumentalen Mangels, folglich nicht immer rein ideell. Daraus geht denn auch die Rechtfertigung für die spätere theilweise Beseitigung solcher alten Verzierungen hervor, welche lediglich für das jetzt nicht mehr lebende Clavecin gemünzt worden und für neuere Instrumente nicht mehr nöthig sind. Etwaigen aus Pietät hiergegen erhobenen Widersprüchen gegenüber ist die bedeutsame Thatsache zu erwähnen: dass die alten Meister, namentlich Bach, Händel, nur allein auf dem Klavier so auffallend verschwenderisch mit ihren Verzierungen waren, während sie die Singstimme und speciell auch die Geigen, die den heutigen gleich klangen, damit verschonten. Dies ist ein Beweis dafür, dass eine grosse Anzahl der alten Verzierungen nicht geistgeboren, sondern meist dasjenige waren, als was sie damals benannt wurden: »Manieren«.

Die alten Verzierungen [Verzierungszeichen] und dergleichen machen beim ersten Anblick einen verwirrenden Eindruck, derselbe schwindet aber mit der Erklärung: dass eigentlich nur eine einzige Art jener Zeichen ausschliesslich alt ist, alle übrigen Verzierungen aber auch heute noch gebräuchlich sind, nur nicht unter den alten Zeichen. Wir haben jetzt nicht mehr jene durchstrichenen oder punktirten Verzierungen im Gebrauch, welche ihre einmalige Nebenstufe nach unten haben: [Notenbeispiel], und die folglich umgekehrte Pralltriller und Schneller sind: sie heissen Mordent oder Beisser.

Die übrigen alten Zeichen sind einfach damit erklärt, dass jedes weitere Glied oder Häkchen eine Stufenwechselung mehr bedeutet als sonst, und dass der Schweif vorn nach unten [Zeichen] eine untere Vorschlagnote: [Notenbeispiel] ein solcher Schweif von

oben eine obere Vorschlagnote verlangt: [Notenbeispiel],

und dass die Nachschläge ebenso bezeichnet werden:

[Notenbeispiel]. Solche mehrfache Anschläge charakterisiren diese Verzierungsformen aber als Doppelpraller, wenn der erste Ton accentuirt ist, oder als Doppelschneller, wenn die Verzierung vorhergeht, und als Doppelmordent, wenndie Nebenstufe nach unten geht, gemäss dem durchstrichenen Zeichen [Zeichen].

Man sieht, dass — mit Ausnahme der nach unten schlagenden »Mordents« — alle jene Verzierungen unsern noch jetzt gebräuchlichen verschiedenen Triller-Ausführungen entsprechen, welche leider nicht mehr durch verschiedene Zeichen kenntlich gemacht und deshalb zu häufigen Streitobjecten werden.*)

Ton-Organe.

Die menschliche Stimme.

Das erste und ursprünglichste musikalische Tonorgan ist der menschliche Stimm-Apparat, dem die natürliche Fähigkeit eingeboren ist, mittels der von den Lungen durch den Kehlkopf und den Mund getriebenen Luft beliebig Töne zu bilden, deren musikalisch geordnete Anwendung Gesang heisst.

Die menschliche Stimme ist einem lebendigen Organe eingeboren, und dieses ist also ein beseeltes; in ihm ist der Geist, als in seinem eigenen Tonmaterial musikalisch sprechend, thätig; hierdurch nimmt der menschliche Gesang eine einzige, besondere Stellung gegenüber allen übrigen Musikorganen ein. Das Stimmorgan ist menschlich unmittelbar, dagegen sind die Instrumente dem rohen Material der äusseren Natur entnommen. Die Welt in uns und die Welt ausser uns verbinden sich in der Vereinigung von Gesang- mit Instrumental-Musik.

Die Menschenstimme ist ursprünglich Ton-Sprache, und diese ist im Gesange eine bestimmte, tönende: der Gesang wird

---

*) Das Vorwort in der von E. F. Baumgart bei Leukart herausgegebenen Sammlung von Ph. Em. Bach'schen Sonaten etc. enthält eine ausführliche Theorie der alten Verzierungen. — Übungen dafür finden sich in den »Mechanischen und technischen Studien« des Verf. Op. 70 (Breitkopf und Härtel.)

Musik, wie die Sprache Poesie. So ist also der Menschengesang vom Instrumente nur einseitig nachzuahmen, nie aber zu ersetzen.

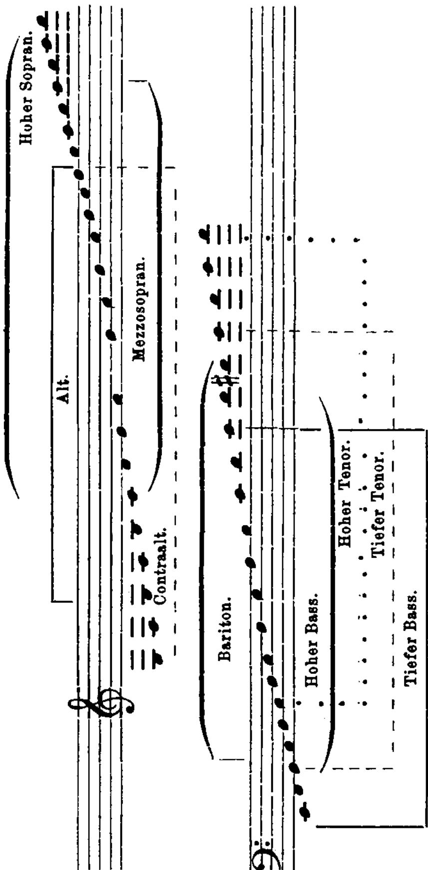
Im Gesange unterscheiden sich gattungsweise weibliche und männliche Stimmen. Jede Gattung hat ihre höheren und tieferen Stimmarten. Die höhere weibliche Stimme heisst Sopran oder Discant, die tiefere Alt; dazwischen liegt der Mezzo-Sopran, von dem sich der hohe Sopran unterscheidet, wie der hohe Alt vom Kontraalt, als dem tiefsten.

Die höhere männliche Stimme heisst Tenor, die tiefere Bass; zwischen beiden liegt der tiefere Tenor und Bariton. Man unterscheidet noch den gewöhnlichen Tenor von dem hohen, den tiefen Bass von dem hohen, den Bassbariton von dem Tenorbariton.

Diese Verschiedenheiten der Stimmen sprechen sich nicht nur in ihrem Tonumfange aus, sondern auch in dem Charakter ihrer Klangnatur oder Klangqualität, deren individuelle Nuance der Timbre genannt wird (Soprantimbre, Tenortimbre). Durch diesen Timbre unterscheiden sich die einzelnen Stimmarten z. B. dann, wenn sie die nämlichen Töne singen: die Töne von $\bar{g}$ bis $\bar{\bar{g}}$ klingen von einem Sopran anders als von einem Alt, anders vom hohen als vom Mezzosopran und auch anders vom hohen und tiefen Alt; ferner klingen z. B. die Töne von c bis $\bar{c}$ von den Tenoren anders als von den Bässen. Man bemerkt da nicht nur die höhere und tiefere Anlage, die uns sagt, dass diese Stimme entweder leicht oder schwer beträchtlich höher oder tiefer zu singen vermöchte als jene, sondern das eine Klangmaterial giebt sich auch zugleich als leichter, lockerer, das andere als schwerer, fester. Indem sich die Neigung einer Stimme zum Hellen oder Dunkeln, zu einer schärferen oder weicheren Resonanz zu erkennen giebt, lässt sie ihre Klangfarbe erkennen und ihren Timbre als mehr warm oder kalt empfinden. — In Verbindung mit andern, z. B. auf besondere Ausdrucks- und dramatische Darstellungs-Natur bezügliche, Eigenschaften unterscheidet man die Stimmen noch als lyrischen und Helden-Sopran und Tenor, komischen oder Buffo- und serieusen Bass, in Helden-, Character- und lyrischen Bariton.

Je nachdem der stimmliche Tonansatz die Resonanz in den dabei aktiv und passiv betheiligten Organen vertheilt, wird er kräftiger oder zarter; man nimmt da, weniger physiologisch-korrekt, als vielmehr zur Versinnlichung des (der Wissenschaft noch immer dunkel gebliebenen) innern Vorganges, verschiedene Tonlagen der Stimme an, denen man die dem Orgelmechanismus entnommene Bezeichnung »Stimmregister« beilegt: Brustregister, Kopfregister, Falset oder Fistel. Auch spricht man von tiefer, mittlerer und hoher Lage der Stimme; ebenso auch von den Übergängen von einem »Register« zum andern. Diese sogenannten Register auszugleichen und die Stimme in jeder Lage im Sinne der klanglich-physikalischen Schönheitsgesetze dem Dienste der Idee fügsam zu machen, ist die Aufgabe der Gesangsschule.*)

Der Umfang der verschiedenen menschlichen Stimmen stellt sich in der folgenden Tonreihe dar:



*) Franz Hauser: »Gesanglehre für Lehrende und Lernende«. (Breitkopf und Härtel.) Die Gesangschulen von Garcia, Nissen-Saloman. Gustav Scharfe: »Entwickelung der Stimme«. (Hoffahrt.) Chorschule von Wüllner.

Über die Diskant-, Alt- und Bass-Noten ist unter »fremde Schlüssel« das Zugehörige zu finden.

Die Herkunft der Namen für die Stimmen, Diskant, Sopran, Alt, Tenor, Bass, datirt aus frühen Jahrhunderten und bildete sich in der Wandelung der Geschichte des alten Kirchenchorgesanges. Der Ténor, Halter, hatte die Hauptmelodie des Gregorianischen Gesangs; dann kam die alta vox, höhere Knabenstimme (Altus) über dem Tenor; der Discantus, d. h. die darüber liegende Gegenstimme, ward später als höchste zum Supremus, Soprano; der Bass war die Basis, etc. Alle diese Bezeichnungen kamen nach und nach auf, sie sind nur aus der immer veränderten Chorbesetzung zu erklären und jetzt zu tief im Gebrauche eingewurzelt, als dass sie durch andere ersetzt werden könnten.

Die Instrumente.

Nach der Art ihrer Einrichtung und Behandlung giebt es

1. Saiteninstrumente, darunter die Streichinstrumente; das sind alle mit Bogen angestrichenen geigenartigen Instrumente, die Violinen, Violen, Violoncelle, Kontrabässe; ferner gehören zu den Saiteninstrumenten auch die Zupf- (Pizzicato-) Instrumente, deren Saiten mit den Fingern angerissen werden, wie die Harfe, Guitarre etc., und die mit einem Stab oder Dorn angerissenen, wie die Zither, Mandoline etc. (da die Klaviere nicht vom Spieler unmittelbar an den Saiten behandelt werden, benennt man sie nicht als Saiteninstrumente).

2. Blaseinstrumente, deren Röhren durch den Athem in Tonbewegung gesetzt werden. Man hat Holz- und Blech- oder Messing- (d. h. überhaupt metallene) Blaseinstrumente; zu den hölzernen gehören die Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte etc., zu den metallenen die Trompeten, Hörner, Posaunen. — Sowohl die Streich- als auch die Blaseinstrumente sind, weil sie der Harmonie entbehren, im Solospiel der Begleitung bedürftig und finden ihre Hauptbeschäftigung im Zusammen- (Ensemble-) Spiel.

3. Schlaginstrumente, die mit Klöpfel-, Stab- oder durch Zusammenschlagen in tönende, klingende oder bloss lärmende Schwingung versetzt werden, wie Pauken, Glocken, Triangel, Trommel, Becken, Tamtam etc.

4. Tasteninstrumente, welche durch Klaves- oder Tasten-Anschlag gespielt werden, wie Klavier, Harmonium, Orgel. Diese beiden letzteren sind noch speciell als »Windinstrumente« zu charakterisiren.

Die Streichinstrumente

sind Resonanzkörper aus Holz, über deren Griffbret vier Darmsaiten von einem Steg gestützt, ausgespannt sind; sie werden mit dem durch die rechte Hand geführten Bogen, dessen Haare man mit Kolophoniumharz bestreicht, im Hin- und Her-, d.h. Auf- und Abstrich gerieben und so in tönende Vibration versetzt. Die Tonstufen werden mit der Linken durch Aufsetzen der Finger auf die Saiten bestimmt; je näher der die Saite auf das Griffbrett niederdrückende Finger dem Stege zu aufsetzt, desto mehr wird der vibrirende Theil der gestrichenen Saite verkürzt und desto höher wird die Tonstufe. Drückt der Finger z. B. auf den Mittelpunkt der Saite, so wird nur deren halbe Länge durch den Strich klingend gemacht und demzufolge deren höhere Oktave gehört. So bestimmen sich verhältnissgemäss sämmtliche Stufenpunkte.

Die tiefste Saite giebt an sich, ohne Fingeraufsatz, den tiefsten Ton des Instrumentes an und ist immer mit Draht übersponnen, wodurch der Klang kräftiger wird, doch auch an Glattheit etwas einbüsst; die höchste Saite ist die dünnste. Auf jeder einzelnen Saite ist in immer weiterem Hinaufgehen der Hand nach dem Stege zu eine längere Tonreihe, $1\frac{1}{2}$—2 Oktaven zu spielen.

Die verschiedenen Saiten haben verschiedenen Klangcharakter: sie werden darin von der untern zur obern hin zunehmend lichter und freier.

Die vier Saiten sind nicht in gleicher Ebene aufgespannt, sondern die mittlern sind etwas höher über dem gerundeten Griffbrett gelegen, so dass der Bogen fähig ist, jede einzelne Saite allein zu bestreichen, ohne die andere mit zu berühren.

Die Streichinstrumente sind ihrer eigentlichen Natur nach einstimmig, also vorzugsweise für melodische und passagenhafte Tonfolgen geeignet; zwar sind eine grosse Anzahl Doppelgriffe wie auch Doppelgänge darin möglich, doch bleiben sie mehr Ausnahmen. Nur immer auf zunächst gelegenen Saiten sind zwei Töne als Doppelgriffe zugleich anzustreichen; ein Doppelgriff, zwischen dessen Tönen eine nicht zu berührende Saite liegen würde, ist nicht möglich. Drei- und viertönige Doppelgriffe sind (weil die Saiten uneben liegen) nicht zusammen, sondern nur rasch arpeggio-artig nach einander anzustreichen.

Wenn auch auf dem Kontrabasse ebenfalls allerlei Doppelgriffe möglich sind, so werden sie doch nicht angewendet, weil sie seines theils zu dumpfen, theils zu dicken Klanges wegen wirkungslos bleiben.

Flageolet.

Wenn man die vibrirende Saite auf ihren nächsten Theilungspunkten, z. B. auf der Hälfte, dem Dritttheil etc. mit dem Finger nur ganz lose berührt, wobei auch der andere Theil der Saite mit vibrirt, so giebt dieselbe einen flötenhaften, ätherisch klingenden Ton, den man Flageolet nennt. Auf dem Hälftenpunkte der flageoletmässig berührten Saite giebt der Ton die ätherisirte Oktave desjenigen Tones an, welchen ebenda der fest aufgesetzte Finger bewirken würde, auf dem Drittelspunkte die über die höhere Oktave hinaus klingende Quinte u. s. w. Auch durch beliebigen festen Aufsatz des Zeigefingers und gleichzeitiges leises Berühren der nach dem Stege zuliegenden höheren vierten Stufe mit dem kleinen Finger können auf allen Saitenpunkten Flageolettöne bewirkt werden.

Der Dämpfer oder Sordino

ist ein der Fläche nach gespaltenes Holzplättchen (oder derartige Nachbildung aus anderm Material); reiterartig auf die Stegkante gesetzt, wirkt er beschränkend auf die Vibrationsfreiheit des Steges und dadurch dämpfend und verdunkelnd auf den Ton. Man zeigt den Gebrauch oder das Abnehmen des Dämpfers mit den Worten »con« oder »senza sordino« (»mit« oder »ohne Dämpfer«) an.

Pizzicato

nennt man das Anzupfen der Saite ohne Bogengebrauch; das Wiedereintreten des letztern wird, nach einem vorherigen »pizzicato« durch die Worte »col arco« (mit dem Bogen) angezeigt.

Ensemble von Streichinstrumenten.

Die Vereinigung von erster und zweiter Violine, Viola und Violoncell nennt man Streichquartett, mit Zusatz des Kontrabasses Streichquintett. Heisst ein Streichmusikstück Oktett, so ist jedes Instrument des Quartetts doppelt besetzt und jedes hat seine besondere Stimme. Stehen in einem Stücke zwei selbständige Quartette einander gegenüber, so giebt das ein Doppelquartett. Der letztere Name wird jedoch auch allgemeinhin auf die doppelte Besetzung eines Quartetts mit nur vier selbständigen Stimmen angewendet.

Spricht man Klavier-Trio, Klavierquartett, Klavierquintett, so sind damit gewöhnlich im ersten Falle das Klavier

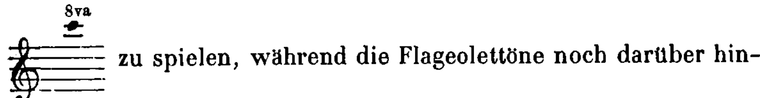
nebst Violine und Violoncell, im andern Klavier, Violine, Viola und Violoncell verstanden; im letzten Falle pflegen diese drei Instrumente nebst Kontrabass zum Klavier gemeint zu sein.

Im Orchester sind die Streichinstrumente immer mehrfach besetzt; zwei Spieler pflegen da aus einem Notenpart (einer »Stimme«) zu spielen. Auch Violoncell und Kontrabass spielen zusammen aus einer Stimme. Soll dann das Violoncell allein ohne Kontrabass spielen, so steht *V. C.* (Vio$^{l.}$ = Cello) angezeigt; soll der Bass wieder hinzutreten, *C. B.* (Con$^{tr.}$ Bass). — Wenn eine Partie an einem Pult ausnahmsweise in zwei Stimmen getheilt wird, steht *divisi, divise* da, wo dann z. B. zwei erste Geigen vorübergehend in eine erste und zweite Primo-Geige zerfallen; sollen von mehreren eine gleiche Partie spielenden Instrumenten momentan nur eine geringere Anzahl spielen, z. B. von sechs ersten Violinen nur deren zwei, so steht *a due* vorgeschrieben.

Die Violine oder Geige,

das kleinste und in die höhere Tonregion reichende Streichinstrument, ist in seinen vier Saiten, deren tiefste besponnen ist, quintenweise in den Tönen $g\ \bar{d}\ \bar{a}\ \bar{\bar{e}}$ gestimmt: [Notenbeispiel].

Man spricht demnach: *G*-saite, *D*-, *A*-saite, nennt die *E*-saite aber gewöhnlich »Quinte«. Es giebt unter der *G*-saite der Geige keinen tiefern Ton; die Höhe ist mit Leichtigkeit bis zum viergestrichenen *c*



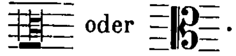
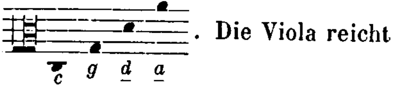
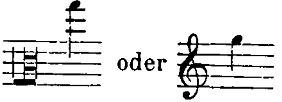
zu spielen, während die Flageolettöne noch darüber hinausgehen.

Die Vielseitigkeit, Leichtigkeit und Ausdauer ihrer Technik ist eine Haupteigenschaft der Geige: sie wird dadurch der erfindenden Phantasie in ausgezeichneter Weise dienstbar und ist sogar ausnahmsweise im Stande, allein, ohne Accompagnement, Musikstücke zu spielen. (S. Bachs Chaconne.) Doch bleibt dabei, weil das Instrument sopranhaft ist, die harmonische Unterlage immer unvollkommen, der Bassgang skizzenhaft, und man empfindet derartige Stücke stets als eine Art Curiosität.

Die Viola oder Bratsche

wird auch Alto und Altviola genannt und ist grösser als die Violine; ihr Ton hat mehr Fülle und weniger lichte Färbung als die Violine, ihre technische Behandlung ist weniger leicht, schon

wegen ihrer dickeren und längeren Saiten. Diese stimmen gegen die Geigensaiten um eine Quinte tiefer: .

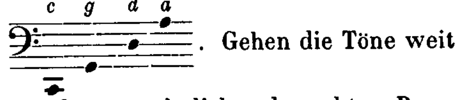
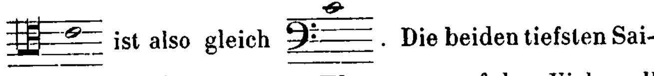
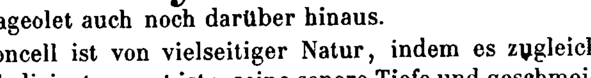
Für die Viola wird nur ausnahmsweise bei andauernd vorkommenden hohen Noten im Violinschlüssel geschrieben; ihr eigentlicher Schlüssel ist der Altschlüssel, der auf der dritten Linie steht und daselbst die Stufe des eingestrichenen *c* hat: oder . Dieses ist gleich: . Die Saiten der Viola sind also in dieser Weise zu bezeichnen: . Die Viola reicht in der Höhe bis zum zweigestrichenen *g*:  und auch weiter, vollends im Flageolet.

Der Name »Bratsche« kommt von Viola da braccio, (sprich brattscho), Armgeige, her, im Unterschied von der Kniegeige.

Als begleitetes Soloinstrument wurde die Viola früher öfter gebraucht als jetzt. C. M. v. Weber behandelt die Viola im letzten Akte des »Freischütz« in Ännchens Arie obligat. — Die Viola ist ein vermittelndes Instrument in ihrer Stellung zwischen den Violinen und Bässen; sie spinnt ihre Fäden von beiden Seiten, wie im Stillen, ineinander. Der etwas falb klingende Ton, verbunden mit der harmonisch webenden Technik der Viola im Ensemble der Streichinstrumente, gemahnt an die weise Bedächtigkeit, welche sich mit dem Ergrauen einfindet. So hat die Viola ihre Eigenthümlichkeit und damit etwas Interessantes, so dass sie, wenn sie einmal selbständig hervortritt, besondere Aufmerksamkeit erweckt. Die Viola wäre noch mehr zu benützen, als es bis jetzt geschieht: sie vermag dem Trübsinn, der trauernden Sehnsucht, im Solo wie in der Stimmigkeit mehrerer Violen, treffende Färbung zu verleihen, und, im Gegensatz dazu, humoristisch zu wirken, wo sie in muntere Melodieen und Figurationen, an die ausnahmsweise Fidelität der Alten erinnernd, sich mit ihrer verschleierten, etwas näselnden Stimme hervorthut.

Die Viola d'amore, ein in früherer Epoche sehr beliebtes, erst in neuerer Zeit wieder aufgenommenes mehrbesaitetes Bratscheninstrument, wird im Orchester zuweilen als Soloinstrument, doch nur ausnahmsweise, angewendet, wie z. B. von Meyerbeer in den »Hugenotten«. Die Viola da gamba, eine Kniegeige, ist nicht mehr im Gebrauch.

Das Violoncello

oder Violoncell steht in seiner Saitenstimmung eine Oktave tiefer als die Bratsche, nämlich: . Gehen die Töne weit in die Höhe, so wird, statt des gewöhnlich gebrauchten Bassschlüssels, der Tenorschlüssel angewendet, der auf der vierten Linie steht, wo er das eingestrichene *c* bezeichnet: dieses *c*  ist also gleich . Die beiden tiefsten Saiten des Violoncells sind besponnen. Wenn man auf dem Violoncell den Violinschlüssel anwendet, werden die Noten bald um eine Oktave tiefer, bald in loco zu spielen gemeint. — Nach der Höhe zu spielt man das Violoncell im Orchester etwa bis zum zweigestrichenen *c*: , im Solo noch eine Oktave weiter, im Flageolet auch noch darüber hinaus.

Das Violoncell ist von vielseitiger Natur, indem es zugleich Bass- und Melodieinstrument ist: seine sonore Tiefe und geschmeidige klangreiche Höhe in der Tenor- und Altlage befähigen es dazu, und es ist deshalb ein gern gehörtes Soloinstrument. In koncertanten Solostücken wird das Violoncell viel zu wenig seiner gesanglichen Natur gemäss genommen und oft bis zur Misshandlung mit hohen violinhaften Passagenkünsteleien bedacht, womit der dem schönen Instrumente eigene natürliche Adel verkannt wird.

Man nennt das Violoncell gewöhnlich abgekürzt Cello, doch ist dies nur seine Diminutivsilbe, mit welcher der Name früher soviel wie Kontrabässchen andeutete. Im vulgären Sprachgebrauch zu Mozarts Zeit nannte man das Violoncell im Volksdialekt »Bassettel« (Bässlein).

Der Kontrabass oder Violone,

auch Bassgeige genannt, hat vier dicke Saiten, von denen die zwei untern besponnen sind; er ist quartenweise gestimmt: , doch klingen die Töne des Kontrabasses um eine Oktave tiefer als sie geschrieben stehen, denn die tiefsten Töne

würden nicht klar zu notiren sein. (Der Kontrabass entspricht also einer Orgelpfeife von sechzehnfüssigem Tonmaas.) Weil die Töne des Kontrabasses dunkel klingen und zu weit von den oberen Stimmen ab liegen, vertritt das Violoncell, dessen Töne klingen, wie sie geschrieben sind, die verbindende Tonregion und spielt die Basspartie meist mit dem Kontrabass zusammen nach gleichen Noten, woraus dann sonore Oktaven entstehen: 

Die Höhe des Kontrabasses reicht, der Schrift nach, etwa bis zum eingestrichenen g, , das aber eine Oktave tiefer klingt: . Als Soloinstrument in Stücken mit Begleitung hört man den Kontrabass höchst selten.

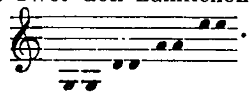
Die Harfe, ital. Arpa, franz. Harpe.

Die alte einfache Harfe stimmte nur in einer mehrere Oktaven langen Tonleiter, deren jede Stufe eine Saite hatte. Am Ende des 17. Jahrhunderts kam zu jeder Saite ein Haken, durch welchen sie verkürzt und um einen halben Ton höher gestimmt werden konnte. Sie hiess daher Hakenharfe. Im Jahre 1720 erfand man einen Pedal- (Tret-) Mechanismus, mittels dessen alle Saiten gleichen Tonnamens zugleich umzustimmen waren: so entstand die Pedalharfe. Erst 1820 wurde (durch Erard in Paris) der Mechanismus erfunden, der, mittels Pedaltritte, jede Saite um zwei halbe Töne hinauf stimmen konnte (double mouvement): so entstand die Doppelpedalharfe. Dieselbe steht in der Tonleiter *Ces* dur: *Ces Des Es Fes Ges As B*, deren chromatische Töne, wie z. B. *C*, *D*, *E* (*Fes*), *G*, *A*, *H*, durch je einen Pedaltritt hervorgebracht werden. Töne wie *Ces* und *C*, *Es* und *E* etc. sind nicht zugleich zu machen. Die Harfe hat den Umfang vom tiefsten *Ces* unter der Kontra-Oktav bis zum viergestrichenen *Fes*: 

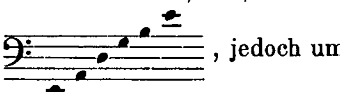
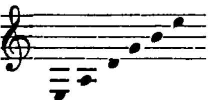
. Des sehr schwierigen Pedalmechanismus wegen sind auf der Harfe viele, plötzliche und weite Modulationen, sowie auch chromatische Läufe, misslich, weil die zuvor zu thuenden Tritte Zeit kosten. — Die Saiten der Harfe werden gezupft (pizzikirt) und verklingen, besonders in der hart

pickenden Höhe, schnell, daher langtönige Melodieen und leiterartige Läufe weniger Reiz haben, als rauschende Accorde in Arpeggien und Figurationen. Der Ton der Harfe ist wenig materiell, von Klangfarbe goldig, daher der idealische Charakter, doch auch die musikalisch wenig ausgiebige Natur der Harfe, die in neueren Opern oft eine ziemlich bedeutende Rolle spielt.

Die Mandoline

kommt nur selten (wie z. B. bei dem Ständchen im »Don Juan«) zur Anwendung. Sie ist von etwas grösserer und breiterer Guitarren-, Lautenform, mit 8 Saiten, deren je zwei den nämlichen Ton und die Namen der Geigensaiten haben: . *G* ist eine übersponnene Darmsaite, *D* von Messing, *A* von Stahl und *E* bloss Darmsaite. Die Linke thut die Griffe, die Rechte zupft (pizzikirt) mit einem Federkiel oder der gleichen. Der Umfang reicht von jenem kleinen $\overline{\overline{\overline{g}}}$ bis zum dreigestrichenen *e*. Man kann ziemlich geläufig, doch nicht gut Doppelgriffe auf der Mandoline spielen.

Die Guitarre,

ital. Chitarra, wird in ihren sechs Saiten so gestimmt: , jedoch um eine Oktave höher, im Violinschlüssel notirt: . Die Guitarre hat ein breites, mit Tonstufen markirtes Griffbret für die linke Hand; ihre Saiten werden mit der rechten Hand harfenartig pizzikirt.

Die Zither

enthält über einem Resonanzkasten bis 40 und mehr Saiten; die hohen Basssaiten sind Darm-, die übrigen Stahlsaiten; fünf Saiten stimmen so: . Die höheren Saiten gehen mehrfach in Quarten und Quinten vom grossen *Fis* bis zum eingestrichenen *f*. Das Griffbret hat chromatisch abgetheilte Stufen.

Die Zither liegt vor dem Spieler; ihre Töne werden theils gegriffen, theils in blossen Saiten gespielt; diese werden mit einem

Stäbchen, dem Plektrum, geschlagen, woher die Benennung Schlagzither. Der Ton der Zither hat etwas nervös Zartes, Empfindsames in seiner Vibration und eignet sich besonders für den Vortrag gemüthlicher lied- und tanzhafter Musik in engerem Kreise.

Blaseinstrumente.

Die Blaseinstrumente stellen eine Röhre vor, in welcher der eingeblasene Athem vibrirt und vibrirend wirkt. Zur Hervorbringung der Tonstufen dienen Löcher und bewegliche Klappen, welche mit den Fingern geöffnet und geschlossen werden. Doppeltöne giebts für die Blaseinstrumente nicht. Die höheren sind: die Flöte, Hoboe, das englische Horn, die Klarinette; die Trompete, das Kornet, das Horn; die tieferen: die Bassklarinette, der Fagott, die Posaune, die Tuba etc. Ihre Tonreihe reicht bis über zwei Oktaven; die Schattirungsfähigkeit im Forte und Piano, Crescendo und Diminuendo ist gross, doch durch den endlichen Athem auch begrenzt. Es werden im Folgenden zunächst und hauptsächlich die Orchester-Blaseinstrumente besprochen werden und erst danach beiläufig auch diejenigen der Militär-Musikchöre.

Holzblaseinstrumente.

Die Flöte.

(ital. Flauto) ist das sanfteste unter allen Blaseinstrumenten, zugleich auch das in der Technik beweglichste und glatteste. Die Flöte ist das einzige Instrument, das quer vor den Mund gehalten wird, daher früher der Name »Querflöte« (Flauto traverso), zum Unterschied von der alten, vornaus gehaltenen »Schnabelflöte«. Das Anblasen der Flöte geschieht in ein Loch nahe an einem Ende des Instruments. Der Tonumfang der Flöte, deren Noten im Violinschlüssel stehen, reicht vom kleinen *h* bis zum viergestrichenen *c*:  und enthält sämmtliche dazwischen befindlichen Töne. — Die Weichheit und Süsse des Flötentons und dessen geringe Kraft lässt das Instrument einseitig und bei andauerndem Hören leicht überdrüssig werden, doch für die entsprechenden Stimmungen und Tonfarben dadurch auch als besonders charakteristisch und unersetzlich erscheinen. Wie die Flöte geistvoll benützt werden kann, zeigt Weber im »Freischütz«:

wenn die Flöte in der Arie des Max nach einer düstern Periode die Melodie des nachher von ihm gesungenen: »Jetzt ist wohl ihr Fenster offen«, vorherbläst, so kann die liebliche Vision nicht lichter und unschuldvoller versinnlicht werden. Die beiden tiefen Flötenterzen *D-fis*, *fis-ais* während des gesprochenen Kugelsegens in der Wolfsschlucht klingen wunderbar geisterhaft.

Das Piccolo,

Flauto piccolo, ist eine kleine Flöte, die früher auch Querpfeife genannt wurde und um eine Oktave höher klingt, als ihre Noten stehen, welche sonst nicht schreib- und lesbar sein würden. (Das Piccolo entspricht also der Orgelpfeife im Vierfussmass.) Sein Ton kann sehr grell, schrill, durchdringend pfeifend sein, und ist in der Höhe geeignet, das ganze Orchester im Fortissimo zu überklingen. Weber wandte das Piccolo im »Freischütz« genial an, nicht nur in der Wolfsschlucht, sondern auch z. B. in dem Trinkliede des Kaspar im 1. Akt: die Triller wirken da wie frohlockendes Hohnlachen der Hölle. Zuweilen vermag das Piccolo scheinbar die grosse Flöte in der höchsten Lage weiter zu führen. Die Tonarten mit Kreuzen liegen beiden Flöten am günstigsten.

Die Klarinette

ist länger und dicker als die Flöte und läuft unten trichterartig aus; sie wird nicht quer, sondern vornaus geblasen und zwar mittels eines hölzernen schnabelförmigen Mundstücks, in welchem unten ein Rohrblatt angebracht ist, durch das der volle und weiche Ton fester im Klange wird. Die Klarinette reicht vom kleinen *e* bis zum dreigestrichenen *a*:  und noch ein paar Töne höher, die aber ihrer allzuscharfen Klangweise wegen nicht gern gebraucht werden. — Der Mechanismus einer Klarinette ist nicht für alle Tonarten gleich gut geeignet; es giebt daher mehrere Klarinetten verschiedener Länge, deren jede besonders einem gewissen Kreise von Tonarten entspricht; die *C*-Klarinette eignet sich für *C*-, *G* dur etc., die *B*-Klarinette für *B*-, *F*-, *Es* dur etc., die *A*-Klarinette für *A*-, *D*-, *E* dur etc. Da aber der Löcher- und Klappenmechanismus an jeder Klarinette der gleiche bleibt, so wird für alle Klarinetten eine und die nämliche Notation angewendet, die dann auf den verschieden stimmenden Klarinetten verschie-

den, nämlich in der entsprechenden Tonart, klingt; z. B. das *c*, welches auf der *C*-Klarinette der Note gemäss klingt, wird, wenn es mit gleichem Griff auf der *B*-Klarinette angeblasen wird, das nächst untere *B*; das nämliche *C* wird auf der *A*-Klarinette das nächst untere *A*.

Um diese Verhältnisse der verschiedenen Töne bei gleicher Notation zu begreifen, denke man sich beispielsweise ein Klavier, dessen Klaviatur um einen Ton oder mehrere Töne zu verschieben ist, so dass die Hämmer andere Saiten anschlagen: da ist dann der Griff der Taste *C* zwar der Note entsprechend, doch schlägt der Hammer unter *B* und man hört also statt *C* ein *B*. So spielt man auf einem Klavier in *B* die Tasten der *C* dur-Tonart, wie man auf einer Klarinette in *B* mit den *C* dur-Tonart-Griffen bläst, während man das in *C* dur gegriffene in *B* dur hört.

Die *C*-Klarinette ist, als die kürzere, von etwas kleinerem, schärferem Ton und wird nicht gern gewählt; die in *B* und in *A* sind voller, weicher. Die letztere ist die weniger kernhafte, die in *B* die günstigste. Noch andere Klarinetten, kürzere in *D*, *Es*, *F*, auf welchen ein *C* der *C*-Klarinette bei gleichem Griff zu dem nächsten (also hier höheren) *D*, *Es*, *F* wird, sind nur in der Militärmusik gebräuchlich, ihr Klang ist sehr scharf.

Aus der verschiedenen Tonartstimmung der Klarinetten geht auch deren besondere Vorzeichnung hervor: z. B. die Klarinette in *B* bringt bereits zwei Be (*b*, *es*) in sich mit, sie erhält deshalb in einem Stücke aus *Es* dur nur ein *b*; bei *As* dur wird nur *b* und *es* vorgezeichnet. Die Klarinette in *A* hat bereits in sich drei Kreuze, *fis*, *cis*, *gis*, und braucht daher für *E* dur nur ein ♯, für *D* dur aber ein *b* als Vorzeichnung: denn das geschriebene *B* klingt auf der *B*-Klarinette *as*; *es* klingt wie *des*; auf der *A*-Klarinette klingt das geschriebene *fis* wie *dis*, *b* wie *g*.

Die Klarinette erklingt nur in guter Bauart und von tonsinnigen, geschmackvollen Bläsern behandelt, so edel und warm, als sie es im Stande ist; ihr Klang ist rund, weich, zugleich auch nervig; ihr Ausdruck reicht bis zum heroischen Aufschwung im weiblichen Stimmungsbereich. — Die tiefe Lage e—$\bar{e}$ der Klarinette ist geeignet, dunkle schauerliche Effekte zu erzielen; die Töne der höhern Lage bis $\bar{\bar{\bar{b}}}$ haben etwas Verwandtes mit der Sopranstimme und sind sehr eindringlichen Gefühlsausdrucks fähig.

Die Bassklarinette

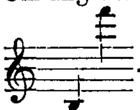
war lange unbeachtet geblieben und wurde erst durch Meyerbeer wieder aufgenommen. Man wendet eine *C*- und *B*-, auch wohl eine *A*-Bassklarinette an; sie wird im Violinschlüssel geschrieben und hat den Umfang von *e* bis $\bar{\bar{f}}$:, klingt aber, in der *C*-Stimmung, eine Oktave tiefer, demnach in *B* um eine None, in *A* um eine Decime. Die Bassklarinette in *C* wird wenig gebraucht. — Dieses bemerkenswerthe Instrument tönt ebenso weich, doch bedeutend voller als die gewöhnliche Klarinette, und imponirt durch schöne Sonorität, besonders in der Tief- und Mittellage, weshalb sie auch meist daselbst verwendet wird, namentlich als Soloinstrument; Wagner erzielte durch die Verbindung der Bassklarinette mit andern Instrumenten vorzüglich schöne Wirkungen, so z. B. in dem Gebet der Elisabeth (»Tannhäuser«), dann vielfach im »Lohengrin« und fernerhin.

Das Bassethorn,

ital. Corno di Bassetto, ist durch die Bassklarinette fast verdrängt worden; sein Ton ist etwas schärfer als bei der letztern. Das Bassethorn steht um eine Quinte tiefer, sein geschriebenes *C* tönt demnach als nächstunteres *F*; so ist ihr wirklicher klingender Umfang vom *F* bis $\bar{\bar{c}}$:. In der tiefen Lage ähnelt das Bassethorn am meisten der Bassklarinette, ist dort aber weniger leicht zu behandeln als diese; die Höhe ist etwas misslich, die Mittellage aber wohlklingend und bequem. Mozart verwendete das Instrument mit vortrefflicher Wirkung, so z. B. in Serenaden für Blaseinstrumente, im »Titus« und Requiem. Die *B*-Tonarten sind am besten geeignet für das Bassethorn. Dieses wie auch die Bassklarinette werden oft durch die gewöhnliche Klarinette vertreten, entweder weil das Instrument, oder weil der rechte Bläser fehlt.

Die Hoboe,

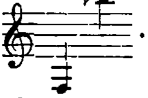
ital. Oboe, erhielt ihren Namen von dem franz. Hautbois (Hochholz) wegen ihrer höheren Skala gegen tiefere Holzblaseinstrumente, wie die Schalmei, aus welcher die Oboe entstand. Der Umfang der Oboe geht vom kleinen *h* bis zum dreigestrichenen *f*:



. Als klangliche Eigenheit hat die Hoboe etwas Rohrhaftes, denn sie wird durch ein sehr schmales Rohrblatt angeblasen und ist von etwas schmächtigem Bau. Damit korrespondirt der Charakter ihres Tons: klein und etwas durchdringend, zart und

nervös, innig und spröde, gleichsam mädchenhaft und keusch, überhaupt von beengter, doch bestimmter Natur. Hat man die Klangfarben der Instrumente mit Farbentönen verglichen, und z. B. die der Flöte als hellblau, der Klarinette als violett bezeichnet, so könnte man die des Hoboetons gelb nennen. Die tiefen Töne der Hoboe haben Ähnlichkeit mit denen eines sonoren weiblichen Brustregisters; die höchsten sind ziemlich spitz, die mittleren von $\bar{g}$ bis $\bar{\bar{b}}$ sehr einnehmend und zu sprechendem melodischem Ausdruck befähigt. In der Vermischung mit anderen Holzblaseinstrumenten wirkt der Ton der Hoboe etwas nerviger auf deren Weichheit, während die Hoboe auch wieder von letzterer Eigenschaft anzieht. Die klassischen Komponisten Bach, Haydn, Mozart und Beethoven verwendeten die Hoboe mit Vorliebe hervorstechend und der Natur des Instruments entsprechend.

Das englische Horn

ist gegenüber der Hoboe, was die Bassklarinette gegenüber der Klarinette ist: von ähnlichem Charakter, doch grösser, tiefer, voller und kräftiger. Die Klangsäule ist geknickt; das Traktament ist wie bei der Hoboe. Diese muss häufig stellvertretend wirken. Das englische Horn klingt eine Quinte tiefer als seine Noten, die vom $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{\bar{f}}}$ gehen und folglich vom f bis $\bar{\bar{b}}$ klingen .

Die Tonlage der Mitte und Tiefe ist am schönsten und zu eigenthümlichen intensiv ausdrucksvollen Effekten geeignet. Das englische Horn wird meist einzeln im Solo verwendet, wie z. B. von Rossini als Schalmei in der Ouverture zu »Wilhelm Tell«. Wagner wirkt in »Tristan und Isolde« Akt 3 mit dem englischen Horn vorzüglich schön; Halevy verwendet in der Arie des Eleazar (»Jüdin«) zwei englische Hörner in elegischem Duo.

Der Fagott,

ital. Fagotto, franz. Basson, deutsch auch »das« Fagott genannt, ist das Bassinstrument der Holzblaseinstrumente, speciell zur Hoboe und dem engl. Horn. Seine Skala reicht vom Kontra-B bis zum eingestrichenen $\bar{b}$: . Für die hohen Noten wendet man den Tenorschlüssel (auf der 4. Linie) an. Die Tonarten mit wenig, höchstens drei Versetzungszeichen sind die bequemeren.

Der Fagott ist eine etwas lange und starke Säule, an welcher eine gekrümmte Röhre steckt, mit dem Mundstück zum Anblasen. Der Ton des Fagott hat etwas Rohrhaftes; er ist in der Tiefe ziemlich voll und gleichsam schwarzgrau, wird aber nach der Höhe zu falber, bleicher; der Charakter des Ton's ist nicht frisch, sondern phlegmatisch, etwas an das Bratschenkolorit erinnernd. Diese Eigenschaften treten erst im Solo merklich hervor und können da zu frappirenden Effekten im Tristen und Komischen, Schauerlichen und Humoristischen gebraucht werden. Meyerbeer verwendet ein Paar Fagotte im »Robert«, während der Gräberöffnung, mit einer mysteriös und leichenhaft angehauchten Wirkung. In Verbindung mit den andern Blaseinstrumenten leistet der Fagott einen guten Bass; sein Ton verschmilzt z. B. mit dem der Hörner so, dass er deren dritte oder vierte Stimme vertreten kann.

Kontrafagott.

Der jetzt kaum noch verwendete Kontrafagott steht eine Oktave tiefer als der gewöhnliche Fagott, und tönt viel kräftiger, in der Tiefe fast posaunenhaft. Man ersetzt ihn, z. B. in Haydns »Schöpfung«, im 2. Akt von Beethovens »Fidelio«, wenngleich nicht ganz passend, durch die Ophikleïde oder die Bass-Tuba. Der tiefste Ton des Kontrafagotts würde mit dieser Bassnote zu schreiben sein: .

Messingblaseinstrumente.

Man pflegt dieselben auch Blechinstrumente zu nennen. Die höheren sind die Trompete, das Cornet à piston, das Horn, die tieferen die Posaunen, die Ophikleïde, die Basstuba. Die gewöhnlichen Trompeten, Hörner und das Kornet sind nicht für alle Tonarten praktikabel, sie müssen daher durch Einstecken oder Entnehmen einzelner Theile, durch welche die Metallsäule verkürzt und damit erhöht, oder auch verlängert und damit vertieft wird, für einzelne Tonartenkreise geeignet gemacht werden. So sind sie in allen Tonarten aus in C dastehenden Noten zu blasen und sie transponiren folglich. Die neuerdings den Instrumenten hinzugefügten Ventile haben aber den Tonartkreis mancher Messinginstrumente so erweitert, dass man z. B. mit dem F-Horn fast alles, was für Horn gesetzt wird, bewältigen kann; doch ist damit

dem Reize des Klanges, welcher den einzelnen Instrumenten für bestimmte Tonarten beiwohnte, etwas Abbruch gethan, während dem Bläser freilich die Mühe des öfteren Umsteckens der neuen Einsetztheile für andere Stimmungen erspart ist. —Der Ton der Messinginstrumente unterscheidet sich gegen den der hölzernen vor allem durch die energischere metallische Vibration; indessen sind diese Instrumente jeder, auch der weichsten, Nuancirung fähig.

Das Horn,

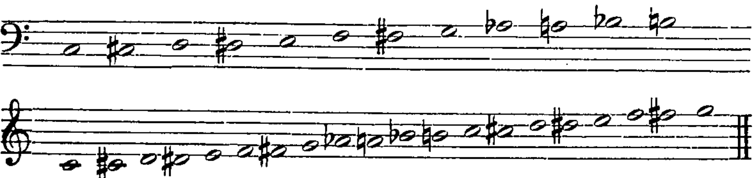
ital. Corno, franz. cor, ist eine mehrfach gewundene Säule mit Trichter und hat zweierlei Töne: diejenigen der bekannten harmonischen »Obertöne«, welche Naturtöne oder offene Töne heissen; dann diejenigen, welche künstlich hervorgebracht werden. Jene Naturtöne werden im Blasen nur allein durch die Lippen, die übrigen durch gleichzeitiges Stopfen mit der Hand in den Schalltrichter hervorgebracht. Die Naturtöne klingen frei und hell, die gestopften gepresst und dumpf. Die Naturtöne des Horns in *C* sind die folgenden:



Alle übrigen werden durch Stopfen hervorgebracht und klingen dumpfer.

Auf dem »hohen« 8-füssigen (wenig angewendeten) *C*-Horn klingen diese Töne den Noten gemäss; auf dem fast immer gebrauchten »tiefen« 16-füssigen eine Oktave tiefer. Auf den Hörnern von anderer als der *C*-Stimmung klingen diese Töne gemäss der andern Stimmung: das geschriebene *C* klingt auf dem *F*-Horn wie das tiefere *F*, auf dem *B*-Horn wie das untere *B*, auf dem *Es*-Horn wie das untere *Es* etc. Man hat die *B*- und *A*-Hörner »hoch« und »tief«, alto und basso, je nachdem die Noten in der höheren oder tieferen Oktave erklingen.

Einige andere dem Naturhorn eigene Töne sind misslich zu blasen. Auf den hohen Hörnern sind die hohen, auf den tiefen die tiefen Töne schwerer zu blasen. — Die Töne des Naturhorns mit den offenen und gestopften Tönen werden durch drei Ventile ausgeglichen: durch das Drücken des ersten Ventils wird das Instrument momentan um einen ganzen Ton, des zweiten um einen halben, des dritten um eine grosse Terz, des ersten und zweiten zugleich um eine kleine Terz vertieft, womit jeder, sonst zu »stopfende«, Ton in einen »offenen« verwandelt und die folgende Skala gleichartiger Töne ermöglicht wird:



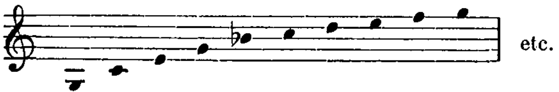
Diese Skala klingt auf jedem Ventil-Horn seiner Stimmung gemäss; z. B. beim *F*-Horn beginnt sie mit dem tiefern *F* u. s. w.

Die Ventile sind zwar dem besondern Timbre nicht günstig, aber doch eine willkommene Besserung, insofern sie das Horn der Idee des Komponisten fügsamer machen und die Ungleichheit der Töne beseitigen. Die Ventil-Hörner sind darum jetzt allgemein verbreitet.

Der Hornton hat schöne Rundung und etwas Romantisches in seiner kernigen Naturfrische, weshalb das Instrument (dessen Tonfarbe man »saftgrün« nannte) für den Ausdruck des freien Wald- und Naturlebens so charakteristisch ist. Die abstechenden »gestopften« Töne, welche auch auf dem Ventilhorne (bei Nichtbenützung der Ventile) auszuführen sind, können ihres gepresstdumpfen Klanges wegen zu bestimmten Effekten, Klagen, Stöhnen, geisterhaften Schilderungen gebraucht werden. Die malerische Ausdrucksfähigkeit des Horns ist früher (z. B. von Gluck, Mehul) nur ausnahmsweise für einzelne Fälle benutzt und erst seit Beethoven, dann aber besonders von Weber, Marschner, Meyerbeer, Halevy, Wagner ausgebeutet worden. Besonders bemerkenswerth ist z. B. der walddurftige Satz für vier Hörner, (das I. und II. in *F*, das III. und IV. in *C*,) am Anfange der Freischütz-Ouverture, wie auch später in der Wolfsschlucht die Hörner-Fanfare der wilden Jagd.

Die Trompete,

ital. Tromba, auch Clarino, franz. trompette, ist gleichfalls in erwähnter Weise für die verschiedenen Tonart-Stimmungen vorhanden, doch sind auf der Naturtrompete die gestopften Töne nicht zu gebrauchen, weil sie zu dünn und auch zu fremdartig klingen. Die Töne der Trompete ohne Ventile sind im Orchester diese:



Dagegen hat die jetzt überall angewendete Ventiltrompete vom kleinen *d* bis zum zweigestrichenen $\overset{=}{g}$ und weiter sämmtliche chromatische Töne.

Der Trompetenton ist im Forte scharf und heftig, demnach für kriegerische, heldenhafte Effekte geeignet. (Man verglich den Trompetenklang mit der rothen Farbe.) Im Piano kann sie auch edel, stolz, hervorstechend und doch decent klingen; dies haben die früheren Komponisten weniger als die neueren erkannt und genutzt. In älterer Zeit gab es Virtuosen auf langen geraden (»steifen«) Naturtrompeten, für welche noch Bach und Händel manches, namentlich in der Höhe, schrieben, was heute unpraktisch zu blasen ist.

Das Kornet à piston

ist eine kleinere Trompete von zarterem und geschmeidigem Ton, zur Melodie gut geeignet und besonders in Frankreich viel verwendet, wo man für das Instrument um eine Oktave höher schreibt. Die offenen Töne des Kornet à piston sind die der Trompete und reichen noch etwas höher. Mittels der gebräuchlichen Ventile aber hat das Instrument eine Skala vom kleinen *fis* bis zum dreigestrichenen $\overline{\overline{\overline{c}}}$ in sämmtlichen chromatischen Stufen. Das Kornet ist, gleich dem Horn und der Trompete, in verschiedenen Stimmungen vorhanden, unter denen die in *C*, wegen ihrer zu scharfen Klangweise, nicht gern verwendet wird. Das Instrument wird häufig durch die Ventiltrompete ersetzt.

Die Posaunen,

ital. Tromboni, franz. Trombonnes, sind entweder durch Aus- und Einziehen des untern Theils der Längenröhre für jede Stufe zu stellen, oder es wird dies, wie jetzt vorzugsweise, durch Ventile, so namentlich auch bei Militärorchestern, bewirkt. Man hat vier Posaunen, die Diskant-, Alt-, Tenor- und Bassposaune, von denen die Diskantposaune jetzt kaum mehr benützt wird: sie war zu trompetenhaft. Die Töne der Posaunen stimmen in ihrem Klange mit den Noten überein.

Die Alt-Posaune (Trombone alto)

hat den Altschlüssel, der auf der dritten Linie steht und dort das eingestrichene $\overline{c}$ bezeichnet; ihr Umfang reicht vom kleinen *c* bis zum zweigestrichenen $\overline{\overline{f}}$: [Notenbeispiel] oder [Notenbeispiel]. Die mittleren Töne sind die besten und werden auch vorzugsweise gebraucht. Die Partie der Alt-Posaune wird häufig von der Tenor-Posaune geblasen.

Die Tenor-Posaune (Trombone tenore)

steht im Tenorschlüssel, der auf der vierten Linie das eingestrichene $\overline{c}$ bezeichnet. Der Umfang geht vom grossen *E* bis zum eingestrichenen $\overline{g}$: [Notenbeispiel] oder [Notenbeispiel]. Wie die Tenor-Posaune schon die Partie des Alts oft übernimmt, so bläst sie auch zuweilen, wo es sonst angänglich, die der Bass-Posaune. Die Tenor-Posaune ist das schönste und sonorste dieser Art Instrumente und weniger schwer zu behandeln als die Bass-Posaune.

Die Bass-Posaune (Trombone basso)

reicht vom Kontra-*B* bis zum eingestrichenen $\overline{es}$: [Notenbeispiel]; sie geht also um eine übermässige Quarte tiefer hinab als die häufig zum Bass-Blasen verwendete Tenor-Posaune, und heisst darum zur bestimmteren Bezeichnung auch Quart-Posaune. Jene öftere Stellvertretung der Bass- durch die Tenor-Posaune wird angewendet, weil die Bass-Posaune, als von stärkerem Kaliber, viel mehr Athem absorbirt und den Bläser leichter ermattet. Die Bass-Posaune ist von Ton noch ungleich mächtiger als die Tenor-Posaune; dieser Umstand und der andere, dass auch die tiefsten Töne der Bass-Posaune zuweilen gebraucht werden, macht, dass dieses Instrument nicht zu entbehren ist.

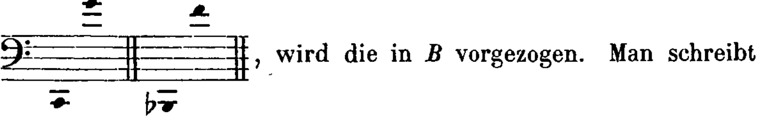
Alle drei Posaunen sind im Zusammenblasen von breitem, majestätischem Effekt; eine feierliche oder erschütternde Wirkung wird durch sie auf die Spitze gehoben, vollends im *Forte*, während sie im *Piano* des Schaurigen in ungewöhnlichem Masse fähig sind.

Die Bass-Tuba

ist mit fünf Ventilen versehen und hat alle Tonstufen vom Kontra-*As* bis zum eingestrichenen $\overline{f}$: [Notenbeispiel]; ihr Ton ist imponirend gross, doch nicht eben glatt und nicht sinnlich angenehm, dabei leicht störend hervortretend, was bei dem früher angewendeten Serpent und Kontrafagott nicht in gleicher Weise der Fall war.

Die Ophikleïde

klingt etwas glatter und angenehmer als die Bass-Tuba. Unter den zweierlei Ophikleïden in *C* und *B*, deren Umfang dieser ist:



, wird die in *B* vorgezogen. Man schreibt sie ihrem wirklichen Klange nach in Noten.

Schlag-Instrumente

sind als bestimmt tönende und bloss klingende und schallende zu unterscheiden.

Die Pauken,

ital. Timpani, franz. Timballes, davon man gewöhnlich ein Paar, erst neuerdings auch drei und vier Stück gebraucht, sind mit Haut überspannte Kessel (Kesselpauken); sie werden mit Schlägeln (Klöpfeln) geschlagen und durch acht am Rande befindliche Schrauben, (auf den neueren Maschinen-Pauken mit nur einer) in Basstönen aus der Reihe vom grossen *F* bis zum kleinen *f* gestimmt. Die Töne der beiden Pauken stehen meist in Quarten:



oder auch in Quinten:



womit man die Grundtöne der Tonica und Dominante hat, die dann auch für noch manche andere Harmonieen passen, z. B. *C* für *C*dur und *C*moll, *A*moll, *As*dur, *F*dur und *F*moll; *G* für *G*dur und *G*moll, *C*dur und *C*moll, *E*moll, *Es*dur etc. Zuweilen lässt man die Pauken auch in andern Intervallen stimmen: z. B. die Symphonie No. 7, *A*dur, von Beethoven hat im Scherzo Pauken in *A* und *f*, die Symphonie No. 8, *F*dur in *F* und *f*.

Man kann die Pauken, wie es früher fast ausschliesslich geschah, als blosse lärmende und rhythmisch markirende Instrumente anwenden, doch auch geistige Wirkung mit ihnen erzielen, so dass sie in die Bedeutung von Ausdruck gebenden Instrumenten hinauf rückten. Schon ein paar vereinzelte dumpfe Paukenschläge können, in einer stimmungsvollen Musik oder beklemmenden Scene

angstvoll erregen; ein leise beginnender, dann anschwellender und wieder verhallender oder eine mit Sforzando abschliessender »Wirbel«



kann uns in eine bange Bewegung versetzen; ein plötzlicher starker Aufschlag kann uns erschrecken und eine Katastrophe befürchten lassen. Kurz: die Pauken können auf Seele und Phantasie wirken. Man kann zu apartem Effekt die Pauken auch (durch ein aufgelegtes seidenes Tuch) dämpfen. (Spontini »Vestalin«.) Doppeltöne kommen selten vor; Beethoven lässt in dem Adagio seiner neunten Symphonie die Pauken *B* und *f* zusammen anschlagen. — Berlioz verwendet im »Tuba mirum« seines Requiem neun Pauken, mittels deren das eine Mal *G* und *Es*, das andre Mal *D* und *F* zugleich in einander gewirbelt werden:



; dieser Fall steht ganz vereinzelt da. Meyerbeer hat mittels vier Pauken in *G*, *c*, *d*, *e* im 2. Akt seines »Robert« eine Melodie herausgebracht:



Man pflegt da bei nur zwei vorhandenen Pauken mit dem Pizzicato der Bässe auszuhelfen.

Die grosse Trommel,

ital. gran Cassa, gran tamburo, franz. la grosse caisse oder le grand tambour, ist, ohne bestimmte Tonhöhe nur von ballenhaft dickem, rohem und dumpfem Schall. — Meist als ein bloss lärmend füllendes und den materiellen Accent verstärkendes Instrument verwendet, kann doch die grosse (vulgo »dicke«) Trommel charakteristisch gebraucht werden, wie in der türkischen oder Janitschar-Musik in Mozarts Oper »Belmonte und Constanze«; auch in Militairstücken, wie Beethovens »Ruinen von Athen«, »Schlacht bei Vittoria«, Haydns Militair-Symphonie, (wobei auch die Becken mitzuwirken haben). In Meyerbeers »Hugenotten« singt Marcell das bizarre Piffpaff-Lied mit obligater grosser Trommel (ohne Becken).

Die Becken,

ital. Piatti oder Cinelli, franz. Cimballes, sind zwei tellerartige Platten von Messing, die, zusammengeschlagen, einen gellenden und hallenden, doch unbestimmten Klang geben; sie gehören zu der Janitschar-Musik und wirken meist mit der grossen Trommel vereint; oft werden beide Instrumente durch nur eine Person geschlagen, während das eine Becken auf der grossen Trommel befestigt ist. Man schreibt beide Instrumente zusammen in derselben Stimme mit nur einer Note; soll die Trommel allein schlagen, so steht da: senza piatti (ohne Becken). In Mendelssohns »Walpurgisnacht« ist die grosse Trommel mit Becken im Piano fein verwendet. Zuweilen wirken die Becken allein frappirend, z. B. in Bacchanalien, bei wilder Lust, an der Spitze eines mit Sforzandopunkt abschliessenden Crescendo; auch in leisen Anschlägen zur Anreizung des rhythmischen Effekts. In Mendelssohns Sommernachtstraum-Marsch werden die Becken wirkungsvoll angewendet. In Wagners »Tannhäuser« hört man im Venusberge eine Art Wirbel der Becken, der, nebst den Schlägen der Tamburins, die bacchantische Aufregung reizend und scharf charakterisirt.

Der Triangel,

ital. Triangulo, franz. triangle, wird ohne bestimmte Tonstufe angewendet. Eine am Bande hängende Metallstange in der Form eines offenen länglichen Dreiecks, wird innerhalb mit einem metallenen Stabe angeschlagen und giebt so einen glöckchenhaft hellbimmelnden Klang; einzelne, wie auch schnell folgende Schläge, gleicher, wie rhythmisch verschiedener Art, Wirbel etc. hat der Triangel nach einer stets im dritten Zwischenraume stehenden Note auszuführen. Das Triangelspiel kann zwar ordinär-fidel, kindisch-lustig klingen, doch auch, als zur Janitscharmusik gehörig, zu einer charakteristischen Färbung beitragen, wo es z. B. militärische Musik oder die Musik solcher Völker und Gesellschaftsgruppen giebt, welche auf kindlicher Entwickelungsstufe stehen; dann auch, wo es gilt, den Rhythmus bei wilder, oder auch unschuldsvoller Tanzmusik beleben zu helfen. Mozart gebraucht den Triangel für die türkische Musik in »Belmonte und Constanze«; Weber in seiner »Preciosa-«Musik für die Zigeuner; auch die moderne Musik vernachlässigt das Instrument keineswegs.

Die Militärtrommel,

ital. Tamburo militare, franz. Tambour militaire, oder Caisse roulante, ist die »kleine«, gegenüber der paukenhaften »grossen« Trommel. Sie ist tonlos und schallt im Forte hoch und hell, im Wirbel prasselnd dicht, im Piano spannend und belebend, im rhythmischen Spiel scharf und prall-prägnant. Vielfach als blosses Lärminstrument verwendet, ist die kleine Trommel für militärische und kriegerische Musik von charakteristischer Bedeutung. Bekannt ist der erschütternde Effekt der gedämpften Trommelwirbel in militärischen Trauerprozessionen. Die kleine Trommel kann ihren Reiz aber auch bei idealischer Musik haben, wenn sie nicht eben merklich als Militärtrommel, vielmehr im Piano versteckt, oder im Forte verschwindend, angewendet wird, wie z. B. im 4. Akt von Meyerbeers »Hugenotten« in dem Chore der fanatischen Verschwörer: »Geheiligt sei die Rache«. Das heiss und grausig anspannend wirkende Crescendo des ganzen Orchesters wird da durch einen in der Masse mit unterlaufenden anschwellenden Wirbel der kleinen Trommel ungemein gefördert.

Das Tamtam,

auch »der« Tamtam, ist ein grosses Becken, ähnlich einem Kesseldeckel, das frei hängt und mit einem festen Klöpfel angeschlagen wird, ohne dass dabei eine bestimmte Tonstufe gemeint wird. Sein Klang ist im Forte erschreckend hart und von langem, scharf gellendem Hall begleitet; im Piano scheucht der Klang zu gespanntem Horchen auf. Das Tamtam ist bei musikalisch kulturlosen Völkern, z. B. bei den Chinesen, heimisch und wurde ursprünglich zu bezüglicher Schilderung im Opernorchester eingeführt. Spontini wendete es in seinem »Ferdinand Cortez« für die Chöre der Mexikaner an. Man hat aber das Tamtam auch zur Versinnlichung plötzlichen Entsetzens angewendet: z. B. Cherubini in seinem Requiem beim jüngsten Gericht im Fortissimo, Meyerbeer im Piano in seinem »Robert« bei der Gräbersprengung. Ausserdem dient das Tamtam auch in Opernscenen als Signal, wo sonst ein Posaunenstoss, eine Glocke gebraucht werden würde, so z. B. in Bellinis »Norma«, in Wagners »Lohengrin« zur Eröffnung eines Gerichts. Das Tamtam thut immer nur vereinzelte Schläge.

Das Orchester

ist die Vereinigung der zum Zusammenspiel berufenen Musiker der Saiten-, Blase- und Schlaginstrumente. Die Streichinstrumente sind darin am zahlreichsten vertreten, als allgemeinmusikalisches Grundelement, so dass eine beliebige Anzahl von ersten und zweiten Violinen (zwei und zwei an einem Pult), Violen oder Bratschen, Violoncelli und Contrabässen wirken. Ein mittelgrosses Orchester mag acht erste und sechs zweite Violinen, drei oder vier Violen, zwei bis vier Violoncelli und drei Contrabässe enthalten. Die Holzbläser sind paarweise vertreten: Flöte 1 und 2 und dazu ein oder auch kein Piccolo; Hoboe 1 und 2; Clarinette 1 und 2; ein seltener vorkommendes englisches Horn, eine Bassclarinette, die ebenfalls nur selten gefordert ist; Fagott 1 und 2; Trompeten und Hörner sind bald in einem Paar, bald in zwei Paaren gefordert; Posaunen sind oft ihrer drei vorhanden, oder es wirkt nur die Tenor- oder Bassposaune. Wo mehrere Posaunen blasen, ist zuweilen daneben noch eine Bass-Tuba oder Ophikleïde vorhanden. Pauken wirken gewöhnlich in einem Paar, das von nur einer Person behandelt wird, die auch für drei und vier Pauken ausreicht. Die Trommel, grosse und kleine, das Beckenpaar sind nur einmal vertreten; ebenso der Triangel. Die Harfe gehört zu den ausnahmsweise thätigen Instrumenten und kann ein- und mehrfach besetzt werden.

Kleine Orchester enthalten die Streichinstrumente in geringerer Besetzung: 2—4 Geigen, 1—2 Violen, 1 Violoncell und ein Kontrabass. Hörner oder Trompeten fehlen oft; Holzbläser sind zum Theil nur einzeln besetzt; die Posaunen sind fraglich etc.

Im Gegensatz zu einer instrumentalen Solostimme, z. B. einer Geige in einem Konzert mit Orchesterbegleitung, nennt man die mehrfach besetzten begleitenden Stimmen Ripiénstimmen, im Unterschied von der Principal- oder Solostimme. In neuerer Zeit ist zuweilen das Departement der Streichinstrumente in der Ausführung selbständiger Kompositionen allein thätig, als »Streichorchester«.

Die Aufstellung des Orchesters bleibt ein streitiger Punkt; doch erscheint es als wünschenswerth, dass sich die Primostimmen der Spielenden der Hauptinstrumente nahe dem taktirenden Dirigenten, dem Leiter, befinden und die Sekondospielenden in die Ferne auslaufen, wie auch, dass die Bässe dem Directionspulte nahe sind: so wird der sich im Taktschlag und Zeichen aussprechende Wille des Dirigirenden von den exekutirenden Hauptpersonen erfasst und weiter geleitet. — Ein Chor steht vor dem Orchester.

Die Partitur.

Sämmtliche Orchesterstimmen in gleichen Takträumen über einander geschrieben bilden die Partitur, welche den Gesammtblick über das Ganze gewährt. Die in je zwei Stimmen vertretenen Instrumente: zwei Flöten, zwei Hoboen etc. pflegen auf eine Linie zu kommen.

Die Anordnung der Partitur war und ist noch jetzt verschiedenartig. Mozart schrieb meist die Pauken in die oberste Zeile, darunter die Trompeten, Hörner, danach die Flöten, Hoboen, Klarinetten, Fagotten; darunter die Geigen, Bratschen, auf welche eventuell die Singstimmen folgten, unter welchen zuletzt die Violoncelli und Kontrabässe, beide auf einer Linie, zu stehen kamen. Andere stellten die Violinen und Bratschen obenan, die Bässe auf die unterste Zeile, dazwischen die Bläser in gewöhnlicher Folge. — Jetzt ist die folgende Ordnung üblich, von oben nach unten: Flöten, Piccolo, Hoboen, engl. Horn, Klarinetten, Bassklarinette, Fagotte, Hörner, Trompeten, Kornets, Posaune, Basstuba (oder Ophikleïde), Pauken, Triangel, grosse Trommel und Becken, Harfe; dann Violinen, Violen, Violoncelli und Kontrabässe. Die Singstimmen, ebenso ein Soloinstrument würden über die Streichinstrumente zu stehen kommen.

Man sieht, wie so die einzelnen Departements abgetheilt sind: die Holzbläser oben, die Blechmusik darunter, dann die Schlaginstrumente, darunter das singende, zuletzt das streichende Departement. In jeder Gruppe stehen die einzelnen Instrumente mit den höheren Tonlagen oben und gehen denen der tiefen Lage zu, gleichwie der Chor vom Diskant zum Basse hinab gestellt wird; auch die Instrumental-Departements, Holz, Blech, Streicher, sind in ihrer Art Chöre in dem vollen Orchester-Chor. Der partiturlesende Dirigent hat den Blick vorwiegend auf die Gegend der Singstimmen und des Streich-Departements zu halten, weil sich hier hauptsächlich und verhältnismässig dauernd die musikalische Hauptpartie befindet; dazwischen müssen die Augen, des Inhalts kundig, dahin schweifen, wo in den oben befindlichen Departements irgend welche mehr oder weniger obligate Stellen vorhanden sind.

Die Instrumentirung.

Der Komponist sieht in den Orchesterinstrumenten nicht, wie etwa der Laie, die durcheinander stehende Masse vieler einzelnen Spieler, sondern ein einziges grosses wohlgegliedertes Tonorgan,

auf welchem er Musik machen will und jede Stimme in jedem Tone kennt. Die in den Notenlinien fortgeführten Instrumentenstimmen sind ihm vergleichsweise geordnete Fäden in verschiedenen Farben, aus welchen der Komponist ein tönendes Gewebe wirken soll, nach einer Zeichnung, welche ihm in einer Skizze vorliegt.

Der Komponist hört seine innerlich werdende Orchester-Komposition, er hört sie mit geistigen Ohren etwa so deutlich, wie man etwas nicht Gegenwärtiges, z. B. die Personen in einer Erzählung, oder abwesende Bekannte, vor sich sieht, innerlich »schaut«; er notirt sich aber zunächst nur die Zeichnung des Gemäldes, also die Idee, um diese dann nach formaler Fertigstellung in Partitur zu setzen. Da weiss er dann die Instrumente zu wählen, welche für eine hauptsächliche oder für eine untergeordnete Wirkung dienlich sind, eine selbständige Gruppe für sich bilden, oder nur zur Klangfüllung benützt werden; er weiss ferner, durch welche einzelne Instrumente aus den verschiedenen Gruppen der Streicher und Bläser er gewisse Klangmischungen zu bewirken hat.

Das Streichdepartement ist fast beständig, nur ausnahmsweise und für nicht lange Strecken nicht beschäftigt; wenn es zu spielen hat, spielt es meistens in allen Stimmen, mit wenig und seltenen ganzen Taktpausen für einzelne. Aus diesem Grunde pflegen in der Partitur die für die Streicher vorhandenen Zeilen zuerst nnd am ausgeführtesten beschrieben zu werden. Während dieses Theils der Instrumentirung fügt sichs aber häufig, dass das eine oder andere Blaseinstrument, oder deren mehrere, während die Streicher nur accompagniren, entweder eine Solomelodie, ein besonderes Motiv, oder einige Accorde auszuführen haben: dergleichen pflegt man dann in die betreffenden Zeilen sogleich hinzuschreiben, während es daselbst sonst leer bleibt, denn die Füllungsstimmen und ganzen Taktpausen werden erst später nachgetragen, nach vorläufiger Fertigstellung der »Untermalung« oder »Grundirung« eines Theils oder Satzes. Nun werden zunächst alle bedeutenderen Stellen, welche irgendwie, wenn auch untergeordnet, hervorstechen, fertig instrumentirt; danach wird wieder vom Anfange begonnen, und nun erst alles bisher noch Nachzuholende hinzugeschrieben, wonach dann die Partiturseiten theils von oben bis unten, theils nur wenig mit Noten gefüllt erscheinen, sonst aber Pausen enthalten.

Das Komponiren für Orchester hat die aparte Schwierigkeit, dass der Schaffende beim Arbeiten Alles innerlich hören muss und Nichts wirklich vernehmen kann: er muss also eine ungewöhnliche Gabe der Imagination besitzen. Ein bildender Künstler sieht sein Werk während der Arbeit entstehen, aber der Instrumentirende

kann das seine nicht werden hören: er malt gleichsam im Dunkel, nur in ihm selber ists hell, so dass er fein den Unterschied vernimmt, der in dem Klange eines Accordes, z. B. $\begin{matrix} G \\ E \\ C \end{matrix}$ ist, je nachdem ihn die Bratsche und die zwei Geigen, oder Violoncell, Bratsche und Geige spielen; ob *C* vom Fagott, *E* vom Horn, *G* von der Klarinette, oder *C* vom Horn, *E* vom Fagott, *G* von der Hoboe angegeben wird. Bedenkt man hiernach, dass unendlich oft zwanzig und viel mehr Töne in der Partitur über einander stehen und nach fein vorbedachter Weise zusammen klingen sollen, so hat man, mit Bezugnahme all des Vorhergesagten, wenigstens einen theilweisen Einblick in die Kunst der Instrumentirung.

Die Militärmusik.

Dieselbe charakterisirt sich gegenüber der Symphonie-Orchestermusik nach ihrer Bestimmung. Die Orchestermusik ist mit der Ausübung der idealen Kunst entstanden und ihrem Dienste geweiht; die Militärmusik dagegen gehört dem Heere im Kriege und im Frieden, und übt daneben den Beruf aus, in Arrangements von Kunstwerken ein (meist im Freien) Unterhaltung suchendes Publikum zu erfreuen. Wenn sich aber die im Instrumentalen oft sehr tüchtig und vielseitig gebildeten Militärmusiker civilmässig als Streichorchester etabliren, so haben sie eben zeitweilig aufgehört, Militärmusiker zu sein.

Es ist zweierlei Militärmusik zu unterscheiden: 1) die Harmonie- oder Janitschar-Musik, welche Beides, Blech- und Holzblaseinstrumente, enthält, und 2) die blosse Blech- (oder Messing-) Musik. Jene gemischte steht selbstverständlich höher, da sie verschiedenere und feinere Tonorgane besitzt als die Messingmusik, die, trotz ihrer mannigfaltigen und vielfach schönen Instrumente, doch immer materieller klingen muss.

Während die Symphonie-Orchester in allen Ländern gleichartig besetzt sind, haben die Militärkorps in den verschiedenen Staaten verschiedenartige Instrumente und Gebrauchsweisen in deren Zusammenordnung etc.; auch haben innerhalb desselben Staates die einzelnen Korps, z. B. die Kavallerie-, Infanterie-, Artillerie-, die Jäger-Musik ihre besonderen Arten von Besetzung. So kann ein Komponist also nicht für Militärmusik überhaupt schreiben, sondern immer nur für specielle Korps, nach deren Besetzung er sich dann erst erkundigen muss: folglich sind es im Grunde nur die betreffenden Militärmusikmeister,

welche für die Militärmusik ihrer speciellen Korps zu schreiben verstehen. Wenn z. B. in einer Oper eine Nummer für ein auf der Bühne mitwirkendes Militärkorps zu schreiben ist, so kann nur ein besonderer Praktiker die Instrumentirung dazu herstellen, weil der Komponist nur mit dem überall geltenden Orchester mit Streich-, Holz- und Blechblaseinstrumenten, nicht aber mit dem des Militär-Musikkorps vertraut ist.

Was auch immer von Instrumenten in den Musikkorps beschäftigt sein mag, so entspricht deren Gruppirung doch stets den hohen, mittleren und tiefen Stimmen; es sind da z. B. folgende Instrumente in der Harmonie- oder Janitschar-Musik zu nennen: Terz- und *F*-Flöte, *Es*-Flöte, Oktavterz-Flöte in *F* (Piccolo); *Es*-, *F*-, *B*- und *C*-Klarinetten; Hoboe, Fagott, Hörner, Trompeten, Kornets, Tenorhorn, Posaunen, Ophikleïde und Basstuba.

Die Blechmusik, z. B. die der Jäger, hat das Kenthorn, das Flügel- oder Bügelhorn mit Klappen, ebenso mit Ventilen; Hörner, Trompeten, Kornets, das Tenor- und Baritonhorn, Posaunen, Metallklarinetten etc. Der Hörnerklang herrscht hier vor.

Bei der Kavalleriemusik können die Waldhörner und Posaunen keine Anwendung finden, weil sie zu Pferde nicht gut zu blasen sind. Darum herrscht hier der Trompetenklang vor.

Der Militärmusik für »Harmonie« ist am ehesten auch die Orchestermusik als Arrangement zugänglich; die blosse Blechmusik eignet sich vorzugsweise für marschmässige und äussere Effektmusik, dagegen wenig oder gar nicht für ideale Kunstwerke.

(H. Saro: Instrumentationslehre für Militär-Musik. Berlin, Weinholtz.)

Tasten-Instrumente.

Die Orgel.

Die Orgel ist ein Wind-Instrument, dessen Pfeifen durch getretene Blasebälge gefüllt und durch Klaviaturen musikalisch regiert werden. Der letzteren giebt es eine, zwei, drei (sehr selten vier) terassenartig über einander für die Hände; sie heissen daher Manuale. Man kann auf zwei Manualen zugleich spielen, mit jeder Hand auf einem; eine Koppel vermag die Manuale so zu verbinden, dass mit dem Spielen auf einem auch die übrigen in gleiche Thätigkeit gesetzt werden. Ausser den Manualen ist eine Klaviatur für die Füsse des Spielers vorhanden, welche den Bass

geben; diese Fussklaviatur heisst Pedal. (Daher »Pedalorgel«.) Der Wind der Bälge strömt nur in diejenigen Pfeifen, deren Züge durch niedergedrückte Tasten geöffnet und so klingend gemacht werden; ihr Ton dauert so lange in immer gleicher Art fort, wie der Druck auf die Taste. Die Manualklaviatur reicht gewöhnlich vom grossen *C* bis über die dreigestrichene Oktave hinaus.

Die Pfeifen sind in grosser Anzahl vorhanden und zwar in verschiedener Länge und Dicke; sie sind im Klange theils specifisch orgelhaft, theils auch verschiedenen anderen Tonorganen entsprechend: der Menschenstimme (vox humana) Flöten-, Rohr-, Blechinstrumenten etc. — Hauptpfeifen sind die Principalstimmen; sie sind metallen; die Labial- (im Luftausgange lippenartig gebildeten) Pfeifen sind hölzern; dieselben klingen flötenhaft weich; als Gedakt (gedeckt) d. h. geschlossen, klingen sie weniger offen und um eine Oktave tiefer.

Die Pfeifen werden in Register abgetheilt, und diese werden durch äusserlich angebrachte Handzüge, auf deren Knauf ihre Art bezeichnet ist, in Thätigkeit gesetzt.

Die Ton-Höhe oder -Tiefe der Pfeifen wird nach Fussmass bestimmt. Eine Pfeife von 8 Fuss giebt einen normalen Ton, welcher wie die Menschenstimme, der geschriebenen Note entspricht, woher dieses Tonmass als »acht Fusston« bezeichnet wird. Eine Pfeife von doppelter, 16 Fuss, Länge giebt jede Note um eine Oktave tiefer an. Zieht man das 8- und 16-Fusston-Register zugleich und schlägt eine einzelne Taste an, so klingt deren normaler Ton, nebst deren tieferer Oktave zusammen. Eine 32-Fuss-Pfeife lässt beim Niederdrücken jener selbigen Taste einen um 2 Oktaven tiefern Ton mit hören. — Giebt man ferner z. B. im 32-Fuss-Register die Taste des Kontra-*C* im Pedal an, so existiren für die um 2 Oktaven tieferen Töne keine erkennbaren Notenzeichen mehr. (Siehe unter »Ton«.)

In entsprechender Weise wie die Verlängerung der Pfeifen, wirkt auch die Verkürzung in entgegengesetzter Richtung, nach der Höhe zu: eine Pfeife von nur 4 Fuss-Ton giebt den Ton der angeschlagenen Taste um eine Oktave höher an, als er der Note gemäss im 8-Fuss-Register klingt; sind beide Register gezogen, so lässt z. B. die eine Taste des eingestrichenen $\bar{c}$ dieses nebst seiner obern Oktave erklingen; dazu ein 2-Fusston-Register gezogen giebt mit der nämlichen einen Taste jene Oktave und noch die höhere an.

Bedenkt man, dass die Orgel für jedes der Register eine Anzahl Pfeifen der verschiedenen Klangfarben hat, und z. B. in dem einen $\bar{\bar{c}}$ die Flöte, Hoboe, Klarinette etc. zusammen klingen lassen

kann; bedenkt man ferner, dass bis 60 und mehr Register bestehen und mit einander verbunden werden können; erwägt man, dass die 2—3 Manuale und das Pedal gekoppelt, mit einer einzigen Klaviatur zugleich zu bespielen sind; endlich auch, dass den Tönen noch ein (im Ganzen verklingender, nur füllender) Quint- und Terzton, die Mixtur, zuzugeben ist, — so dürfte damit die gigantische Natur der Ogel, als des Vereins einer Masse von Blaseinstrumenten mit äusserster Höhe und Tiefe skizzirt sein. Erkennt man mit Staunen des Menschen Fähigkeit in solchem Bau, so muss man sich vollends vor der in ihm lebenden höheren Kraft beugen, wenn ein grosser schöpferischer Meister auf dem vielverzweigten Rieseninstrumente ein Kunstwerk in Tönen wiedergiebt, welche die Tonmassen jedes Orchesters aufsaugen.

Eine kleine Orgel ohne Pedal heisst Positiv. Leichte transportable Pfeifen-Orgeln, deren Blasemechanismus von einer zweiten Person durch Kurbeldrehung oder durch einen kleinen Tritt in Thätigkeit gesetzt wird, nennt man Saal-Orgel; kleinere Formen derselben, deren Gebläse der Spieler durch Treten zweier Bretter besorgt, ist die Physharmonika oder das Harmonium.

Das Klavier,

auch Pianoforte oder Fortepiano, so wie auch Flügel genannt, ist in der Form des letztern, wie auch tafelförmig und in aufrechtstehender Gestalt, als Pianino, in allgemeinem Gebrauch. Innerhalb des Klavierkörpers befindet sich der dünne hölzerne Resonanzboden, über welchem die Stahlsaiten ausgespannt sind. Die tiefsten Töne bis zum Kontra-*F* haben einzelne dicke übersponnene, die weniger tiefen bis zum grossen-*F* zwei gleichgestimmte übersponnene Saiten, die übrigen von da ab drei nicht übersponnene. Solche für je einen Ton zusammengehörige gleichgestimmte Saiten nennt man einen Chor. Die sechs- bis siebenoktavige (auch wohl noch längere) Klaviatur setzt durch Anschlag den Hammermechanismus in Bewegung, der die Saiten von unten anschlägt, zum Klingen bringt und sie zugleich von einem Stückchen Dämpfung befreit, um ihnen während des Druckes des Fingers auf die Klaviatur die Vibration frei zu geben. Sämmtliche einzelne Saitendämpfer (Sordini), welche die Dämpfung ausmachen, können durch Pedaltritte (früher an den alten Klavieren durch Kniedruck unter den Korpus) alle zugleich von den Saiten entfernt werden, damit sämmtliche angeschlagenen

Töne mit den jeder Saite zugehörigen Mitklängen, nachhallen, auch wenn die betreffenden Tasten losgelassen wurden. (Aufgehobene Dämpfung.)

Der Ton des Klaviers ist wesentlich punkthaft, d. h. er erklingt plötzlich in seiner vollen Natur und tönt nicht linienhaft fort, dem Willen des Spielers dauernd unterthan: er hallt nur nach und erstirbt, sobald die Vibration der schwingenden Saite zu Ende ist. Daher kann dem Klaviertone vom Spieler auch nichts Individuelles verliehen werden, wie etwa dem Ton der Geige: er erhält durch die Art des Anschlags nur seine allgemeine Klangqualität. Darin liegt, den durch Athem, Strich und Wind in Thätigkeit gesetzten Tonorganen gegenüber, eine Armuth; aber das Klavier ist dagegen auch durch seinen allgemeinen, leicht zu behandelnden Ton, in Verbindung mit seinem bedeutenden Tonumfange, für die Wiedergabe jeder Musik in komplettem Satz fügsam. Die einstimmigen Instrumente, Geigen etc. bedürfen einer harmonischen Unterlage, das Klavier nicht; es vermag jedes Chor-, Orgel- und Instrumentalwerk dem Satze und ideelen Gehalte nach zu reproduciren, wogegen weder ein Chor, die Orgel oder ein Orchester die Klavierliteratur wiedergeben können. Ohne die erwähnten Eigenthümlichkeiten würde das Klavier nicht das verbreitetste Instrument und durch die Thatsache geadelt worden sein, dass es, als Einzelinstrument, durch die grössesten Meister die gediegenste und mannigfaltigste Musikliteratur erhalten hat, die fortdauernd bereichert wird.

Zur weiteren Kenntnis der Instrumente sei empfohlen: Hektor Berlioz, Instrumentationslehre, deutsch von Dörffel (G. Heinze), Ferdinand Gleich, Handbuch der modernen Instrumentirung (Kahnt). F. L. Schubert, Katechismus der Musikinstrumente mit 62 Abbildungen (J. J. Weber).

Anhang.

Das Accompagniren.

In früherer Zeit war das Accompagnement noch etwas wesentlich Anderes als jetzt: die Begleitungspartie des Klavecinisten oder Organisten war häufig nur durch eine bezifferte Bassstimme, bloss der Harmonie nach, angedeutet und der Begleitende hatte dieselbe »auszusetzen«, das heisst, im Sinne der Intention des Komponisten und gemäss der Hauptpartie in Accorden und Stimmen aus eigener Erfindung zu spielen, ausserdem aber zugleich den Andern bei fügsamer Folge fein zu unterstützen. Man findet zu dieser Kunst, die einen Meister der Musik verlangt, in dem berühmten Buche von Philipp Emanuel Bach (1714—1788) »Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen«, eine gründliche Anleitung. Jetzt, wo alle Begleitungen »ausgeschrieben«, das heisst in vollem fertigem Notensatz unter der Singstimme mitgegeben werden, bedarf es nur eines fertigen Technikers, um der Aufgabe materiell gerecht zu werden, während die ideale Seite derselben freilich auch einen feinfühligen, auffassungsfähigen Musiker verlangt. — Beim Accompagnement von Solisten tritt die Forderung eines verständnissvollen Folgens in erhöhetem Maasse hinzu. Man nehme das Wort »begleiten« nur immerhin in seiner ursprünglichen Bedeutung: die Herrschaft geht beliebig ihren Weg und der Begleiter folgt, sei es als dienende oder frei hinzugetretene und aufgenommene Person, so doch immer als eine fügsame, die der Herrschaft nachzugeben hat. Man kann einem Hündchen gleich den Begleiter spielen, das seine eigenen Wege läuft, um stets wieder herangelockt zu werden; das sind die völlig unzurechnungsfähigen Accompagneurs. Der Begleiter kann auch wie ein Knecht mit stumpfem Sinne folgen, der nur als ein äusserlich Gebundener, innerlich Unfreier funktionirt. Ferner kann man auch wie ein dressirter Militärbursch folgen, der dem Kommandobefehl gehorsamt; oder als ein wohlgezogener Diener, der seiner Herrschaft ihre leisen Winke abzumerken versteht. Die letzteren sind die tempo- und noten-

gemässen Begleiter, welche in schulgemässer Bildungspotenz auch allenfalls die vorgeschriebene Nuance beobachten und den eigenen Tempowillen der Herrschaft wittern. — Man kann aber auch wie ein Freund, wie ein geistiges zweites Ich folgen, das der Herrschaft der Bildung nach ebenbürtig ist und sich ihr aus freier Sympathie im Interesse eines edeln Zweckes dienstbar macht. In diesem Falle bildet sich ein ideales Verhältnis: der Zweck, die vollkommene Ausführung eines Kunstwerks, inspirirt beide Betheiligte, die gleich Befähigte sind und aus übereinstimmendem Gefühl heraus handeln, wobei zugleich der Begleiter jeden Auffassungszug, jeden Wunsch des Andern ahnt, um sofort zur schönen Erfüllung bereit zu sein. Da kann der Solist seiner Eingebung folgen, hier eilen, dort zurückhalten, hier ein verhältnismässiges obligates Vorwalten, dort ein möglichstes Zurücktreten der Begleitung wünschen und mit Sicherheit auf Realisirung rechnen.

Ein besonders bedeutsamer Zweig des Accompagnirens ist der Sologesang mit Klavier, namentlich der Liedergesang. Die heutigen Begleitungspartien stehen gegen diejenigen aus der Zeit Mozarts, Reichardts (deren Gesänge man sich noch »selbst« begleiten konnte, weil dies nur ein leichtes äusseres Thun war) etwa wie grössere Vortragsstücke gegen leichte Sonatinen; es gehören jetzt oft Spieler von höherer Rangstufe zu den Liedern und Gesängen aus der Sphäre eines Schumann und Franz, das Begleiten vom Blatt ist darum immer schwieriger geworden, eine etwa gewünschte Transposition (Übertragung in eine andere Tonart) aber in vielen Fällen unmöglich zu erfüllen. Der Begleiter hat jetzt nicht nur eine blosse harmonische Grundlage mit einzelnen obligat hervortretenden Stellen, sondern meist ein wesentliches Stück des ideellen Gehalts auszuführen. Daraus entspringt die Forderung, dass der Accompagneur nicht allein seinen Klavierpart gut könne, sondern ausser der Melodie auch den Text, als die poetische Anregung des Komponisten, mitdenke. Der Spieler muss mit dem Singenden das Stück von Grund aus neu empfinden, und auch wissen, weshalb es so oder so aufzufassen sei, um nicht nur äusserlich, sondern aus verständnisvollem dichterischem Geistestriebe heraus begleiten und mit dem Gesange eine harmonische Kunstleistung bewirken zu können. Dazu gehört eine künstlerische Seelenverwandtschaft zwischen dem Singenden und Begleitenden, und diese momentan herbeizuführen, ist eben der Letztere verpflichtet, weil der Erstere sich im Besitze der dichterischen Partie befindet und damit über das für die Auffassung zunächst maassgebende Element gebietet — freilich nur dann mit innerer Berechtigung, wenn der Sänger oder die Sängerin auf der Höhe ihrer Aufgabe stehen.

Die Literatur.

Die Literatur mit ihren verschiedenen Musikgattungen, wie z. B. des Klassischen, Modernen, Charakteristischen, Salonhaften, Unterhaltenden u. s. w. entspricht dem Leben mit seinen Menschenkreisen, nach deren Bildungsstandpunkt, Anschauung, Natur und Erziehung; man kann daher keine Musikgattung schlechtweg verachten, die Tanz- und Vergnügungsmusik hat ihr Existenzrecht, wie die klassische. Dass jene niederer als diese steht, sagt genug; zugleich weiss man aber auch, dass eine niedere Stellung nicht schändet, insofern auch die Kunst ein Naturreich auf dem unendlich ausgebreiteten Geistesboden der Menschheit ist.

Das Klassische ist das Bewährte, das sich im Laufe und Kampfe der Zeit behauptete, und so das als vorzüglich allgemein Erkannte: gediegener Inhalt in gediegener Form, mustergültig. Dem vorhandenen Klassischen nachschaffen ist aber unklassisch: denn die Klassiker schufen nicht ihrer Vorzeit nach, sondern aus eigenem innerem Vermögen; sie wussten und ahnten nicht, dass sie »klassisch« komponirten. Das Klassische lässt sich eben nicht äusserlich machen: es will durch natürliche Triebkraft erwachsen, wo der geistige Stoff dazu lebt und die Kraft des Könnens waltet.

Was vom Neuen, Modernen einmal klassisch sein und heissen wird, kann man jetzt vielleicht zu wissen glauben, aber es positiv wissen zu wollen, würde einer Prophezeihung gleichen: das Kriterium des sich durch die Epochen hindurch Bewährens und Behauptens, der Sieg im Kampfe des Daseins will erst thatsächlich erwiesen sein, und das liegt in einer spätern Zukunft. Gesunden freien Geistes sein, nichts Falsches, Eitles in sich leiden, nur dem Rechten, Natürlichen im Leben und Geniessen zugewendet bleiben, dabei gründlich, fleissig und freudig lernen und sich ganz der Sache widmen: darin liegt das Heil der Gegenwart und Zukunft.

Ausführung — Vortrag.

Die musikalische Kunstform wird verwirklicht in der ihr entsprechenden Ausführung, im Vortrag. Im höchsten Sinne soll diese eine ideale, d. h. der Idee des Schaffenden gemässe sein, und man muss diese Forderung an die Ausführung des vornehmsten wie geringsten Kunstwerks stellen. Alle kunstgemässe Ausführung, aller Vortrag bindet sich zunächst an das in Noten und Zeichen Dastehende und an das Tonorgan, das gesangliche oder instrumentale. Man muss gebildet sein im Ton, in der Ton-Verbindung, in der metrisch-rhythmischen Zeitbehandlung, in der Wiedergabe der Formen, überhaupt in der Form, und in Alledem, was in Noten gesetzt vorliegt. Das ist die Grundlage, ohne welche fernerhin nichts Vernünftiges erstehen kann. Der Sinn dafür muss eingeboren sein, und wär's auch nur in einem schwachen, der unmittelbaren Wahrnehmung vielleicht verborgen schlummernden Keime. Die rechte Lehre und Übung entwickelt und fördert ihn während jahrelangen Fleisses, um zu bewirken, dass endlich das musikalische Material dem Willen dienstbar wurde, der Wille aber so weit gereift ist, dass er die Idee, den Inhalt der Kunstform, versteht; da wird dieselbe dann zu einem Selbstgedachten, das sich in der wahrheitsgetreuen Auffassung äussert, aus welcher der Vortrag in der Ausführung fliesst. Auf diesem Standpunkte ist dann das in Noten Dastehende, das Materielle, überwunden und vergeistigt und so für den Genuss der Gebildeten reif geworden.

Über das Lernen und Lehren.

Das Ton- und Zeitmaterial ist's, das alle Musik macht: daran bindet sich folglich aller praktische Vortrag, und wäre dieser auch von der sublimsten Geistesnatur durchdrungen.

Der Ton hat seinen specifischen (gesanglichen, instrumentalen) Klang, und dieser soll wohlgebildet sein; er hat seine Stufe in der Skala, und diese soll rein sein; er hat seine Dynamik für das *piano* und *forte* nebst Übergängen und Nuancen, und er soll damit den Ausdruck bewirken; er hat seine bestimmte Dauer nach der Länge und Kürze seines Notenwerths und soll darin genaues Maass halten. Das sind die ersten elementaren Bedingungen, auf welchen das Handwerk der Kunst beruht, ohne welches eine Künstlerschaft unmöglich ist. Möge sich's jeder Musiktreibende in's Gedächtnis prägen, dass Göthe die Frage nach dem unterscheidenden Kennzeichen des Künstlers und des Dilettanten damit beantwortete: »der Künstler habe auch das Handwerk inne«, dessen Mangel nur zu oft den Dilettanten charakterisirt. Ist ein solcher dadurch der ewigen Unreife verfallen, so liegt es doch lediglich an ihm selber, auf dem Wege kundiger Unterweisung und gründlichen Studiums sich eine künstlerische Würde anzueignen, die auch bei mässiger Technik möglich, wenn diese gediegen und mit rechtem Sinn verbunden ist. Man soll eben nicht die Mühe der Arbeit, die Entsagung auf vorzeitigen Genuss scheuen, besonders in den ersten 3 bis 6 Lehrjahren. Man nehme beim Anfange an, es sei so eben ein zartes Baumreis in die Erde gepflanzt, das einst — aber nicht schon über's Jahr, sondern nach Jahren — ein wohlgefällig gewachsener Baum sein will: an ihm, an seinem naturgesetzlichen, langsamen, doch stetigen Aufwachsen soll der

Anfänger in der Musik sich ein Bild nehmen für sein eigenes kunstgesetzliches Wachsen zur ehrenvollen Künstlerschaft hin, die, wenn sie echt ist, immer nur die Erfüllung der Forderung des eben studirten Kunstwerks erstrebt, die persönliche Eitelkeit verbannt und ihre höchste Ehre nur im Beifalle der Würdigen erkennt.

Wer lehren will, muss selbst Etwas gelernt haben, und 'nur, wenn dies etwas Ordentliches ist, wird er Gleiches bei Andern erwirken. Das ist so einfach, dass es nicht nöthig scheint, es auszusprechen; aber eben deshalb ist es zu sagen nöthig: dies wird durch den zeitigen Stand des Musiklehrerthums bewiesen, dem es an wahrhaft Berufenen immer fehlt. Die Masse derjenigen, welche eine unvollkommene, weil ungründliche Bildung in ihrem Können und Wissen, wenn nicht gar eine falsche, haben, überwiegt in unverhältnismässigem Grade die damit korrekt Ausgestatteten. Die Früchte von der Unterweisung Jener sind dann danach: die ungründlich unterwiesenen Schüler werden wieder ungründliche Lehrer, oder, wenn sie den Beruf nicht ergreifen, werden sie nicht darauf achten, ihre Angehörigen im Sinne guter Bildung unterweisen zu lassen. Das wird dann als nicht in Betracht kommende Privatangelegenheit erachtet, die es doch aber nur im einzelnen Falle und bei einseitiger Beurtheilung ist: das Resultat aller Fälle zusammen ist ein an Geschmack verdorbenes Publikum, an welchem zuletzt die wahre Kunst und die würdigen Künstler zu Grunde gehen müssen.

Wer in der Unterweisung nur insofern seinen Beruf sieht, um darin den zum Leben nothwendigen Erwerb zu finden, ist noch kein Berufener: die Berufung ist innerlicher Natur und liegt in dem Ernst und in der Liebe zur Sache. Damit macht man die Sache gut und so zugleich auch zu einem soliden Fundament für seinen Lebenserwerb. Hieraus geht für jeden Anfänger wie Lehrer im Kunststudium das erste Gebot hervor: habe als Mensch und Kunsttreibender einen festen und würdigen Charakter. Ein solcher hat eben immer auch die Würde der »Sache« im Auge, mit welcher er seinen Anbefohlenen wie sich selbst am besten dient.

Die Folgen der sich von der einen auf die andere Generation forterbenden übeln Unterweisung durch schwache Charaktere und ungründliche Lehrer sind auch schon den Bessern unter ihnen selbst fühlbar: wie oft stellen die Eltern der Schüler an deren Musiklehrer nicht nur die naturwidrige Forderung, bereits nach ein paar Jahren Resultate zu erzielen, die ein halbes Studienleben

bedürfen — sie wollen auch den dahin führenden Pfad nicht eingeschlagen sehen und nur das üben lassen, was nur für den Augenblick die Sinne erfreut, zum Glänzen vor Andern geeignet ist und in der Gesellschaft dienlich zu sein scheint. Viele Lehrer stehen in solchen Fällen einer Lebensfrage gegenüber; es heisst entweder: soll man den Schüler verbilden, um ihn sich zu erhalten? oder: soll man die Würde der Sache wahren und ihn verlieren?

In solchen Fällen ist zur Antwort eine Vorbedingung zu stellen: der Lehrer (und damit ist immer auch die Lehrerin gemeint) muss wirklich von guter Art, richtig gebildet und geschickt sein, wenn auch nicht bis zum virtuosen Können. Er muss durch Spielen guter Stücke, klassischer wie salonhafter, Genuss zu bereiten und für dieselben einzunehmen verstehen, um zu zeigen, was Schönes an Dem ist, das er den Schüler früher oder später lehren wird und das der Mühe und Opfer lohnt; der Lehrer muss dadurch eine Autorität gewinnen, die ein Stümper in der Technik nie zu erlangen vermag. (Hieran ist, nebenbei gesagt, zu sehen, wie nutzbar die Frucht eines frühzeitigen tüchtigen Selbststudiums ist, und man darf die Eltern und Schüler keineswegs darum schmähen, weil sie in dem Lehrenden einen Könnenden erkennen wollen.) Ist diese Vorbedingung erfüllt, dann ist dem Lehrer, gegenüber den auf frühen Genuss erpichten, musikalisch ungebildeten, durch Gründe nicht zu überzeugenden Eltern, der Rath zu ertheilen: ihre Wünsche mit gewissen sachgemässen Lehrmaximen in Harmonie zu bringen, wie im Folgenden dargethan sei.

Wie bereits gesagt wurde, ist keine Musikgattung an sich schlecht, auch das flache Vergnügungsgenre nicht. Wenn selbst die grössesten und gediegensten Geister gelegentlich an oberflächlichen Unterhaltungen und Genüssen Ergötzung finden, so darf auch ein anständiger Musiker, dessen eigentlicher Geschmack das Gehaltvolle ist, sich dem Äusserlichen überlassen: nur muss er bedenken, dass jedes Genre seine gut- und schlechtgearteten Einzelwerke enthält, und dass also ein Lehrer in der eben geschilderten Lage aus dem Vergnügungsgenre das Gute selbst zu finden wissen muss, oder mit Hilfe von bezüglichen Büchern findet.*) Derartige zwar flache, doch ausgesuchte Stücke sind dann entweder, immer neben dem ernsten Studienmaterial, zum privaten Überspielen zu geben, oder mit der Tendenz fein einstudiren zu lassen, die äussere Eleganz, den sinnlichen Reiz und die

*) Des Verf. »Führer durch den Gesangunterricht«, »Führer durch den Klavierunterricht«. Alb. Tottmann, »Führer durch die Literatur des Violinspiels«.

Geläufigkeit daraus zu lernen, deren Errungenschaft dann den klassischen und sonstigen werthvollen Stücken von Nutzen ist. So z. B. wirkt im Gesangunterricht das feine Studium einer italienischen Kanzonette und Arie auf den sinnlichen Reiz des Tons und auf die Geschmeidigkeit des Vortrags, ebenso im Violinunterricht eine und die andere Pièce von Bériot, im Klavierunterricht eine elegante Salonkomposition, ein Tanzstück u. dergl. — Dass die Vergnügungsstücke korrekt gesetzt und von anständiger Form seien, ist dabei zu beachten. Lernt der Schüler Derartiges mit Erfolg vortragen, so wird damit auch etwaiges niederes Gelüste auf ordinäre Leiermusik gedämpft und der Sinn für die hauptsächlich zu pflegende edle Literatur befähigt.

Es wurde die Wichtigkeit des künstlerischen Handwerks betont, das oft missverständlich aufgefasst wird, und das nur da, wo es pfuscherhaft betrieben wird, also unkünstlerisch ist, gering geschätzt zu werden verdient. Bedeutendere Künstler pflegen das Handwerk überwunden zu haben und nicht geeignet zum Lehren desselben zu sein: sie finden ihre Aufgabe in der höheren Ausbildung; und dennoch können sie auch hierin nur Unvollkommenes leisten, wenn der Schüler nicht die richtige Elementarbildung (und diese ist das »Handwerk«) sich angeeignet hat; ist er im Besitz dieser, so wird ihm ein etwa später hinzutretender unzulänglicher Lehrer höchstens nur vorübergehend schaden können: die Säfte sind gut.

So sei denn die technische Grundbildung als eine der wesentlichsten Aufgaben anempfohlen, aber gleichwohl auch gewarnt, diese als den ganzen Inhalt des Lehrerthums zu betrachten: jene Grundbildung ist dazu da, um nach und nach, mit der Zunahme der Fähigkeit, zu schöner geistiger Wirkung genützt zu werden. So soll, wer später gut reden will, erst gut aussprechen lernen. Schon mit dem Gange zur Mittelstufe hat der Schüler Gelegenheit, den beseelten Vortrag zu üben, darum ist dieser bereits in den frühen Übungsstücken zu lehren, indem auf das schöne im korrekten Spiel, hingewiesen wird. »Kunst« heisst Können im höheren Sinne, dem Handwerk gegenüber; dieses soll das solide technische Material schaffen, die Kunst aber soll es als Mittel zum geistigen Ausdruck verwenden.

Schon wenige Töne können uns bloss handwerkerlich korrekt oder kunstgeistig ansprechen; die Ausführung einer rhythmischen Figur, eines kurzen Motivs kann zeigen, ob sie nur korrekt nach Noten und dem Taktmaass geschieht, oder ob das Ausgeführte durch

den Geist und die Phantasie des Ausführenden gegangen und so vom roh Natürlichen zum Ästhetischen erhoben ist. Darum sollen auch diejenigen, welche Gutes nur auf mässigster Handwerkerstufe zu leisten vermögen, mindestens ihren Geschmack zu bilden, ihren Horizont zu erweitern trachten; für den Geschmack giebt es gute Beispiele und selbstkritisches Üben, selbst in geringen Aufgaben; für die Erweiterung des Horizonts gute musikalische Lektüre,*) die bei innerer selbstdenkender Auffassung auch ihren mittelbaren Einfluss auf das eigene praktische Musikstudium ausübt. Es sollte auch Jeder, der ernstlich Musik treibt, mindestens jeder musikalische Berufsmensch regelmässig eine Musikzeitung lesen und diese mit ihren verschieden begabten Mitarbeitern als eine Gesellschaft mittheilender Künstler betrachten, über deren Äusserungen zu denken ist, auch wenn sie nicht sofort verständlich sind oder nicht als sympathisch erscheinen.

Und nicht am wenigsten wirkt ein von Innen heraus gegebener, gut pädagogischer Unterricht auf den Lehrer selbst zurück, ein Segen, der als schönster Lohn für die Mühen des Berufs zu erachten ist, den man, als zur Mitwirkung an der Erziehung und Vervollkommnung des Menschenwesens nothwendig, hoch und heilig zu halten hat. Wer in diesem Sinne lehrt, lernt selbst anders und Anderes, als was die Lektüre zu lehren vermag: er lernt auf den Grund der Sache sehen, Vieles begreifen, was sonst halb oder ganz unverständlich blieb, und so sicherlich einen Beruf immer mehr schätzen und lieben, dessen Zweck ist, der edelsten Kunstübung eine Stätte zu bereiten.

*) Siehe im »Führer durch den Klavierunterricht« die letzte Rubrik »Lecture«.

Namen- und Sach-Register.

20*

Abkürzungen.

Zeichen.

Druckfehlerverzeichnis.

Seite 5, Zeile 12 von unten, statt »waren«: machte.
- 6, - 6 - oben, - »nur«: meist.
- 8, - 15 - - - »erstere«: letztere.
- 21, - 6 - - das A. fort.
- 22, - 14 - unten, Taktstrich: [Notenbeispiel].
- 58, - 11 - oben, statt *D F »A«*: *D F a*.
- 74, - 5 - - im zweiten Notenbeispiel das ♭ vor *a* fort.
- 104, - 3 - unten, statt »in reinem«: im reinen.
- 120, - 1 - - - [Notenbeispiel]: [Notenbeispiel].
- 140 zweite Notenzeile, statt 𝄞: den Bassschlüssel.
- 149, Zeile 7—8 von unten, statt »*D* dur *G*«: *D* dur von *G*.
- 192, - 11 - oben, - »frika«: friska.
- 196, - 8 - unten, - »♩ = 56«: ♩. = 56.
- 196, - 2 - - - »𝅗𝅥. = 56«: ♩. = 56.
- 199, - 12 - oben das Wort »zweitheiligen« fort.
- 203, im zweiten Notenbeispiele müssen die ersten beiden Sechzehntel Zweiunddreissigstel sein.
- 224, zweites Notensystem, letzter Takt: vor jedes *f* ein ♯.
- 247, im zweiten Notenbeispiel die zweite Figur: [Notenbeispiel].
- 253 muss die vierte Note *g* sein: [Notenbeispiel].
- 265 sind die Striche von *g* über *e* zu setzen: *e*.

Musikalische Handbibliothek

